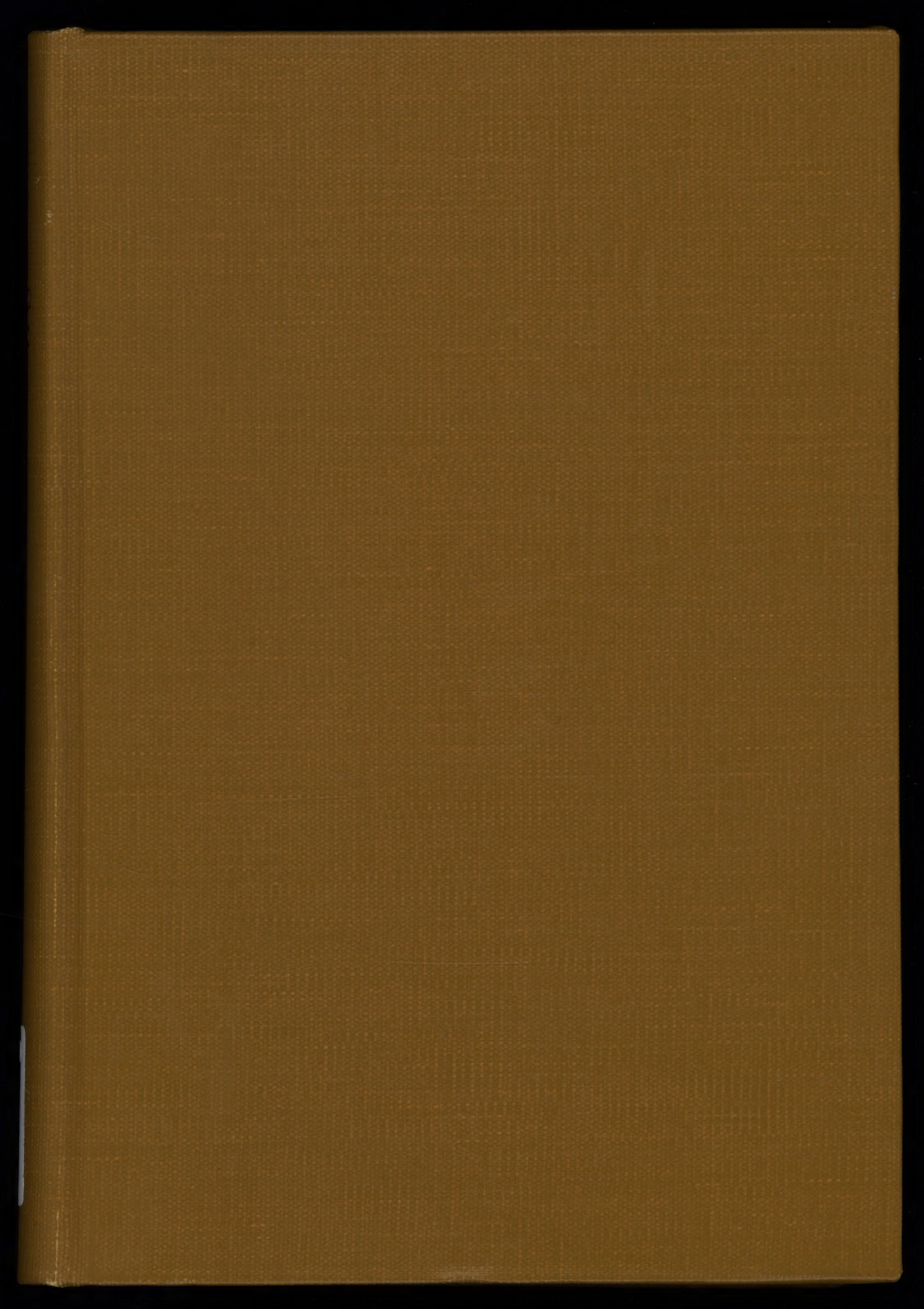
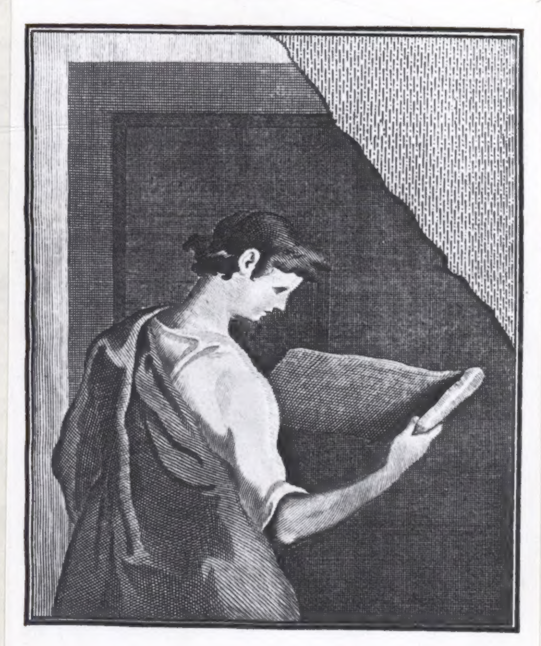
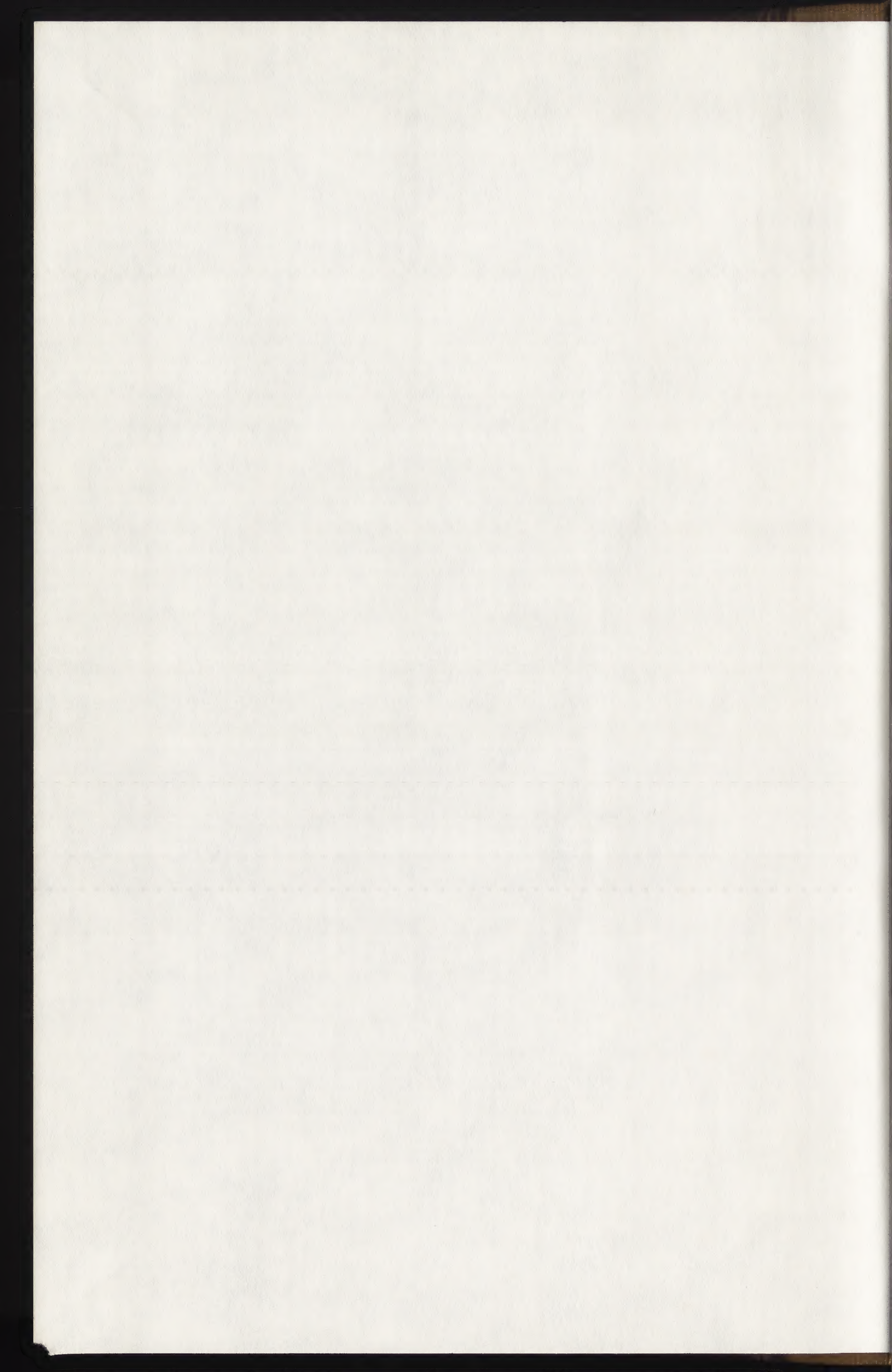
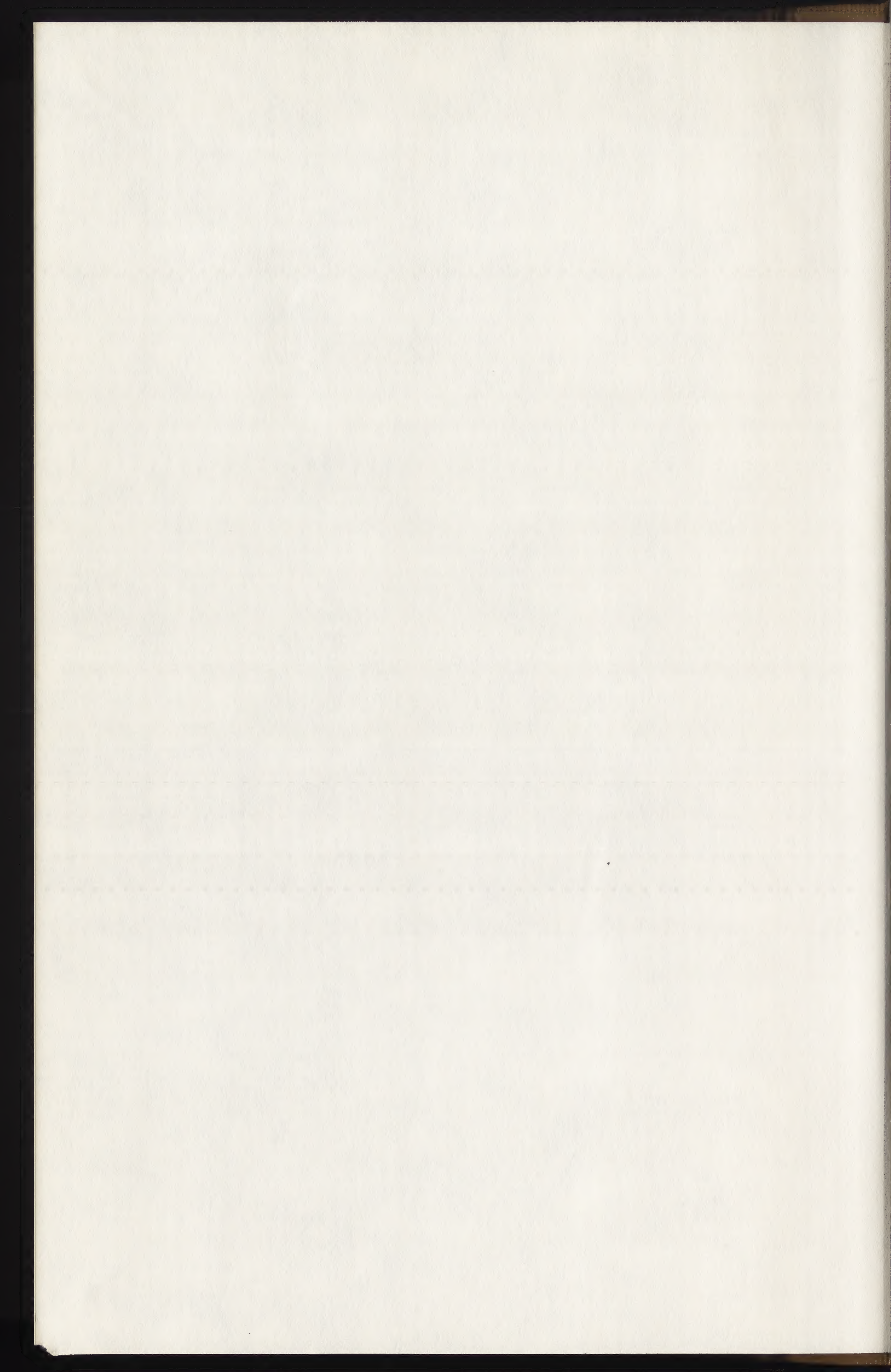












22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel m. Andrea's del Verrocchio Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag z. Flor. Kunstgesch. Von *Curt Sachs*. M. 4 Lichtdrucktaf. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

*Unter der Presse:*

Der Nimbus und verwandte Attribute in der altchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit Abbildungen.

***Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

---

**Lange, Julius.** Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann*. Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. 5. — gebd. 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —

# STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister d. Bergmannschen Officin u. Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen u. 1 Lichtdruck. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag z. Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrh. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blätter. 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. Heft: *A. Peltzer.* Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies.* Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10.—
23. Heft: *Paul Weber.* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. Heft: *Jos. Mantuani.* Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln. 3. —
25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt.* Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack.* Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. Heft: *Wilhelm Suida.* Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28 Heft: *W. Behncke.* Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker d. 16. Jahrh. in Lüneburg. M. 33 Abb. im Text u. 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich.* Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag z. Kunstgeschichte des 17. u. 18. Jahrh. in Ostpreussen. M. 6 Tafeln. 7. —
30. Heft: *Max Frankenburger.* Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4. —
31. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. Heft: *Fr. H. Hofmann.* Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. Heft: *G. Pauli.* Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann.* Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Mit 28 Abb. und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber.* Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. Heft: *Karl Simon.* Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. Heft: *Otto Buchner.* Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. Heft: *Valentin Scherer.* Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. M. 11 Tafeln. 4. —
39. Heft: *Karl Rapke.* Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. Heft: *Jos. Aug. Beringer.* Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben u. Werk. Aus den Quellen dargestellt. M. 2 Abb. i. Text u. 29 Tafeln. 10. —
41. Heft: *Hans Wolfg. Singer.* Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. Heft: *Max Geisberg.* Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. 8. —
43. Heft: *Otto Wiegand.* Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrh. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

## Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

444. Heft: *Rudolf Kautzsch.* Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
[Luxusausgabe auf altem Papier 4° M. 8.]

445. Heft: *Robert Bruck.* Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. 20. —

446. Heft: *F. von Schubert-Soldern.* Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Gesch. der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

447. Heft: *Paul Schmidt.* Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters i. 12. u. 13. Jahrh. u. sein Einfluss auf die schwäbische u. fränkische Architektur. M. 11 Tafeln u. 1 Uebersichtskarte. 8. —

448. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh. Mit 5 Autotypieen u. 7 Tafeln. 8. —

449. Heft: *Fritz Baumgarten.* Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abb. im Text. 5. —

450. Heft: *H. Röttinger.* Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abb. und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

451. Heft: *B. Kossmann.* Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

452. Heft: *Johannes Damrich.* Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrh. aus dem Kloster Scheyern. Mit 22 Abb. in Lichtdruck. 6 —

453. Heft: *Hugo Kehrer.* Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypieen und 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

454. Heft: *Franz Bock.* Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 12. —

455. Heft: *Ludwig Lorenz.* Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

456. Heft. *Wilhelm Jung.* Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 in den Text gedruckten Abbildungen. 5. —

457. Heft. *Rosa Schapire.* Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

458. Heft: *Geisberg, Max.* Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem. † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

459. Heft: *Gramm, Josef.* Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

*Unter der Presse:*

*Otto Schulze-Colbitz.* Das Schloss zu Aschaffenburg.
*Theodor Raspe.* Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515.

---

***Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

---

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXXIII.

# DON
# LORENZO MONACO



# DON
# LORENZO MONACO

VON

OSVALD SIRÉN

MIT 54 LICHTDRUCKTATELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905.

MARIO KROHN

GEWIDMET.



*Manche wertvolle Anregungen während der Zeit, als ich mich in Florenz mit den Studien zu dieser Arbeit beschäftigte, verdanke ich besonders Mr. B. Berenson und auch Dr. C. von Fabriczy. Durch das freundliche Entgegenkommen des Prof. H. Brockhaus fand ich im Kunsthistorischen Institut das notwendigste Bibliotheksmaterial und durch das Bemühen verschiedener Forscher — unter denen ich besonders M. Jean Guiffrey in Paris, Dr. Frizzoni in Mailand, Mr. Charles Lœser in Florenz, Dr. P. Schubring und Prof. G. Voss in Berlin, Direktor O. Eisenmann in Cassel und Prof. Clemen in Bonn hervorheben möchte — wurden mir Photographien nach früher nicht aufgenommenen Bildern zugänglich. Die größten Dienste während der Ausarbeitung dieses Buches haben mir vielleicht doch meine drei jungen Freunde Mario Krohn in Copenhagen, Dr. W. Suida in Wien und Dr. G. Poggi in Florenz, der mir bei den Archivforschungen half, geleistet. Allen den oben Genannten und noch anderen, die mir in irgend einer Hinsicht behilflich gewesen sind, will ich hier meinen besten Dank aussprechen.*

*Das Manuskript wurde aus dem Schwedischen übersetzt, wobei einige Steifheiten in der Sprache natürlich nicht vermieden werden konnten und kleinere Nuancen der Originalsprache oft verloren gegangen sind. Die Illustrationen sind zum größten Teil nach Privataufnahmen hergestellt.*

*Stocksund, Weihnachten 1904.*

*O. S.*



# INHALT.



# EINLEITUNG.

Die Blütezeit der Malerei in Florenz und Siena kann in runder Zahl zu zwei Jahrhunderten angegeben werden: vom Ende des XIII. bis Ende des XV. Jahrhunderts, obwohl sie einige Jahre früher in Siena anfing und etwas länger in Florenz dauerte. Es waren zwei Schößlinge von verschiedenen Zweigen an dem Baume der Kunst, die in sehr verschiedenartigen Boden gepflanzt wurden. Sobald sie anfingen sich zu entwickeln, traten ihre höchst ungleichen Anlagen zutage. In Siena scheint der Einfluß von Byzanz überwogen zu haben; in Florenz hatte die alt-italienische Kunst einen ihrer Hauptorte.

Um sogleich einen so klaren und konzisen Ueberblick wie möglich über den Stilcharakter und den Gefühlsinhalt der beiden Kunstschulen zu gewinnen, wollen wir, indem wir das dunkle XIII. Jahrhundert beiseite lassen, uns zwei greifbaren Persönlichkeiten zuwenden. Als die typischsten Vertreter der florentinischen und der sienesischen Malerei im Laufe des XIV. Jahrhunderts wählen wir dann Giotto und Simone Martini. Beide übten in höherem Grade als andere Maler Einfluß auf die Entwickelung der Malerei in ihren Heimatsstädten aus, beide verfolgten in ihren Arbeiten gerade die Bestrebungen, die in Florenz und Siena die meisten Früchte getragen haben.

Giotto ist ein ausgeprägterer florentinischer Künstler als irgend ein anderer Maler in Florenz im XIV. Jahrhundert. Dies beruht ja nicht so sehr auf der Größe seines Genies als vielmehr auf der Art seiner Begabung. Er ist im Grunde eine objektive Persönlichkeit, er schafft nach einem wohl durchdachten Plan und kann daher mit fast demselben Erfolg als Bildhauer und Architekt wie als Maler arbeiten.

Er steht hinter, nicht mitten in seinem Werke. Wie der Dramatiker seine höchsten Wirkungen dadurch erzielt, daß er wenige Repliken kurz und kräftig in allmählicher Steigerung fallen läßt, so erreicht auch Giotto seine mächtigen Wirkungen durch wenige, monumentale Gestalten, die sich gegen das Zentrum der Handlung geistig und physisch, in Ausdruck und Gebärden, steigern und vertiefen. Es scheint eine mathematisch sichere Berechnung hinter einer solchen Arbeitsweise zu liegen.

Giotto baut seine Meisterwerke auf realistischem Grunde auf. Seine Naturbeobachtungen sind oft scharf und schlagend, und trotz seiner mangelhaften Kenntnis der perspektivischen und anatomischen Gesetze gelingt es ihm nicht selten uns überzeugende Eindrücke der dritten Dimension wie der wirklichen Gestalt und Struktur der Gegenstände zu geben. Am besten zeigen sich jedoch seine scharfe Beobachtungsgabe und sein außergewöhnliches Formgefühl bei der Darstellung der menschlichen Gestalt. Diese ist das Hauptmotiv seines ganzen Lebenswerkes. Die Einzelheiten, der Raum, die Architektur, das Landschaftselement u. dgl. werden mehr synthetisch behandelt und den Figuren untergeordnet, so daß diese um so mächtiger erscheinen mögen, denn sie sind die Träger der Handlung. Das Wesentliche in jeder Beziehung ist es, was Giotto in seinen Kompositionen zu betonen sucht.

Jeder, der den Fresken in der Capella dell' Arena in Padua einige Aufmerksamkeit gewidmet, hat dies wohl empfunden. Es ist eine der wesentlichsten Ursachen der Monumentalität in Giottos Stil. Je eingehender wir die einzelnen Bilder analysieren, desto deutlicher wird es uns, daß Giotto in jedem Falle versucht hat sich klar zu machen, wo der Schwerpunkt der Handlung liegt, und wie derselbe auf die überzeugendste Weise hervorzuheben sei. Und wenn es sich um allegorische Figuren handelt, so bemüht er sich bei diesen durch bezeichnende Stellungen, Ausdruck und Gebärden den Gedanken schlagend zu veranschaulichen, den die Allegorie enthält. Er erreicht das Ziel dank der großen Klarheit seiner Intelligenz und seinem — trotz aller Synthese — ungewöhnlich starken Anschauungsvermögen.

Giottos mächtiger Figurenstil trägt den Stempel desselben Blickes für das Wesentliche, — das Wesentliche in der Struktur und den Bewegungen der Figuren, ihrer materiellen Anschaulichkeit. Er zeichnet sie mit großen, kraftvollen Linien, die selten gebrochen werden oder einander schneiden, sondern sich vielmehr durch einen gewissen Parallelismus gegenseitig hervorheben, und er modelliert in breiten

Flächen von Licht und Schatten. Mag sein, daß dieser sein Figurenstil nicht immer die feinsten Nüancen zum Ausdruck bringt, und daß derselbe bei weniger kraftvollen Nachfolgern leicht zu einem gewissen summarischen Schematismus ausartete, bei dem Meister selbst besitzt er viel von der Klarheit und dem Pondus der klassischen Skulptur. Vergegenwärtigen wir uns z. B. die Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia und lassen das Formgefühl, das sie veranschaulichen, sich in unserer Empfindung auskristallisieren, um darauf zu einer Untersuchung von Giottos Kompositionen in der Capella Peruzzi in Sta. Croce überzugehen, so müssen wir zugeben, daß es hier gewisse formale Berührungspunkte gibt. Es existiert ein Zusammenhang auf dem Gebiet der künstlerischen Form, der trotz der großen Verschiedenheit der Auffassung, des Materiales und der Darstellungsweise nicht zu verkennen ist.

Giottos mächtige Persönlichkeit war zweifelsohne die, welche im ganzen genommen den entscheidenden Einfluß auf die Entwickelung der Malerei während der größten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ausübte. Die begabteren Maler strebten alle vorwärts auf dem realistischen Boden, den er angegeben, wenn sie auch seine Ausdrucksweise in Nebendingen mehr als in der Hauptsache nachahmten. Keiner von ihnen besaß aber Kraft und künstlerische Konzentration genug um den Grad von materieller Anschaulichkeit zu erreichen, der Giottos Kunst auszeichnete. Und je längere Zeit verfloß, desto oberflächlicher wurde der Zusammenhang zwischen den jungen Malern und dem Giganten zu Anfang des Jahrhunderts. Erst beim Beginn des folgenden Jahrhunderts erhielt er einen in jeder Beziehung würdigen Nachfolger in Masaccio; bei diesem Maler treten die ausschließlich florentinischen Charakteristika wieder klar und vollkommen harmonisch hervor.

Es waren mehrere unter den florentinischen Malern des XIV. Jahrhunderts, die das künstlerische Erbe, das sie von ihrem Altmeister empfangen hatten, zu verbessern und zu erweitern suchten. Teils hatten sie selbst etwas hinzuzufügen, teils suchten sie durch Entlehnung von Anderen Giottos Stil zu verschönern und zu erweitern. Da war Taddeo Gaddi mit deutlichem Streben nach dem Intimen, da war Benardo Daddi, der die Grenzen der formalen Komposition erweiterte und sienesische Elemente in die Figurenzeichnung einführte, da war Andrea Orcagna mit ausgeprägten architektonischen Bestrebungen. In der folgenden Generation zeichnen sich besonders Maso und Giovanni da Milano durch einen ungewöhnlich schönen und kraftvollen Figurenstil aus. Beide sind zu Giottos würdigsten Nachfolgern im

XIV. Jahrhundert zu zählen, nur Maso aber kann in strengerem Sinne sein Schüler genannt werden. Giovanni da Milano stand schon auf eigenen Füßen, als er anfing Giotto zu studieren. Später wieder macht sich der Einfluß von Siena recht bemerkbar bei Andrea da Firenze und Antonio Veneziano, beide sind aber doch ausgeprägt realistische Künstler; besonders Antonio Venezianos fein entwickelter Formensinn verbindet ihn nahe mit Giotto.

Angelo Gaddi, der einige Jahre älter ist als die beiden letztgenannten, pflegt gewöhnlich als der letzte, bedeutende Vertreter der giottesken Traditionen genannt zu werden. Es ist dies aber eine ziemlich unbegründete Ehre für Angelo, denn er scheint nie eine richtige Auffassung von Giottos Kunst gehabt zu haben. Allerdings dürfte er dies und jenes in bezug auf Kompositionsprinzipien, Freskotechnik u. dgl. in dem geradezu giottesken Atelier seines Vaters gelernt haben, seine eigene Begabung führte ihn aber auf andere Wege als die von Giotto gebahnten. Er besaß nur geringes Gefühl für realistische Anschaulichkeit und verwandte wenig Arbeit auf das Erzielen überzeugender Wirklichkeitseindrücke. Er war vieles nicht, wenn man die Eigenschaften aufzählen will, die Giottos Kunst auszeichnen, eines aber war er mehr als irgend ein anderer Maler in Florenz: Illustrator. Angelo war ein ungewöhnlich flinker und sicherer Erzähler. Wenige Maler haben es so wie er verstanden den fortlaufenden Gang einer Legende klar und fesselnd in großen Freskobildern aufzurollen, und kein Künstler des XIV. Jahrhunderts hat die Menschen mit größerer Abwechselung und intensiverer Bewegung dargestellt. Da seine Kompositionen dazu noch bedeutende dekorative Eigenschaften in bezug auf Linienführung und Farbenstimmung besitzen, ist es natürlich, daß Angelo ein recht sympathischer Maler werden kann. Sein Figurenstil erreichte jedoch nie eine rechte Festigkeit. Er zeichnet sich besonders in jüngeren Jahren durch ein weiches Schönheitsgefühl aus, nie aber durch eine frische, naturalistische Inspiration, die die jungen Maler dem Formenverfall hätten entrücken können, der gegen Ende des XIV. Jahrhunderts in Florenz schnell zunahm. Angelo war nämlich die künstlerische Autorität für fast alle die jungen Adepten, die ihre Künstlerlaufbahn in der Arnostadt um die Jahre 1380—1400 begannen. Und es waren ihrer nicht wenige. Die Kunst lebte immer intensiv in Florenz wenn auch zuweilen in abgedroschenen Formen, aber das Leben war da — und ein stetiges Suchen nach Neuem. Dadurch wurde auch die Entwickelung in kurzen Perioden von Blüte und Verfall beschleunigt.

* * *

In Siena ging die Entwickelung der Kunst ganz andere Wege. Mit einem Konservatismus, der an den der japanischen Künstler erinnert, hielt man fest an einmal gegebenen Ausdrucksweisen und Stileigentümlichkeiten, die von den großen Meistern autorisiert worden waren. Allerdings erreichte die Konvenienz hier nie die strenge vielhundertjährige Entwickelung, die wir aus Japan kennen, sie wurde aber mehr als anderthalb Jahrhunderte lang der Leitfaden, dem die sienesischen Maler bewußt oder unbewußt folgten. Die bedeutenden individuellen Verschiedenheiten, denen wir in der sienesischen Malerei des XIV. Jahrhunderts begegnen, beruhen mehr auf persönlichem Temperament und Geschicklichkeit als auf irgend welchen objektiven Neuerungen oder fremden Einflüssen wie in Florenz.

Natürlich vollzog sich auch eine Entwickelung in der sienesischen Malerei, aber langsam — ungeheuer langsam im Vergleich mit derjenigen der Nachbarstadt. Sienesische Gemälde aus derselben Zeit wie Pollajuolos mächtige, lebende Gestalten scheinen noch aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts zu stammen. Die Ursache liegt wohl zunächst darin, daß die sienesischen Maler sich nie so unmittelbar vor die Natur stellten, wie die florentinischen, daß sie es nie versuchten die Form und die Struktur der wirklichen Dinge völlig vorurteilsfrei wiederzugeben. Der Sinn für materielle Anschaulichkeit fehlte ihnen entweder, oder wurde jedenfalls anderen Zwecken untergeordnet. Bei solchen Umständen sollte man meinen, daß der leere Manierismus bald die Oberhand hätte gewinnen müssen, er wurde aber bei allen begabteren Künstlern durch Eigenschaften fern gehalten, die der sienesischen Kunst des XIV. Jahrhunderts ein ungewöhnliches Interesse verleihen.

Zunächst ihr verfeinerter Schönheitssinn. Darnach die Innerlichkeit ihrer Empfindung und eine lyrische Naivität, die keine oberflächlichen Alltagsausdrücke zuließ. Und schließlich waren von nicht geringerer Bedeutung die Sicherheit und die Geschicklichkeit, die sie als dekorative Zeichner erreicht hatten.

Die sienesischen Maler waren die exklusivsten Gefühlsmenschen, die sich in Europa in Linien und Farben ausgedrückt haben, und für solche hat die objektive Wirklichkeit niemals ein großes Interesse besessen. Ihr natürliches Ausdrucksmittel ist die Zeichnung, die Linie. Simone Martini hat uns vielleicht das klassische Beispiel — wenn das Wort von einem Werk gebraucht werden darf, das aller «klassischen» Kunst fernsteht — dieser Kunstart in seinem Verkündigungsbild in den Uffizien gegeben. Die Figuren sind dort als

reine Motive einer Flächendekoration behandelt. Sie besitzen kein Relief, keine Struktur, keinen Körper unter den weiten Mänteln. Der Maler hat es ausschließlich auf die dekorativen Linien abgesehen, die in einem harmonischen Muster über den Goldgrund fließen. Vertiefen wir uns aber in das Bild und lassen den Blick längs der weichen Bögen gleiten, die die lange, geschweifte Figur der Maria beinahe parallel einschließen, so empfinden wir bald, daß diese keineswegs nur als ein Dekorationsmotiv gebraucht worden sind. Fein und innerlich wie ein musikalisches Leitmotiv bringen sie symbolisch die Zartheit und Reinheit der himmlischen Jungfrau zum Ausdruck. Dasselbe hätte durch andere formale Mittel kaum besser ausgedrückt werden können. So gewinnen die fließenden Linien eine doppelte Bedeutung in der sienesischen Kunst: teils als Motiv des dekorativen Musters, teils als Ausdrucksmittel für subjektive Gefühle. Und hier berühren wieder Sienas und Japans Maler einander.

Mit wenigen, aber recht bemerkenswerten Ausnahmen traten während des ganzen XIV. und eines großen Teils des XV. Jahrhunderts Sienas Maler in Simone Martinis Spuren, keiner aber erreichte denselben Grad der Verfeinerung und des Nuancenreichtums in der Linienführung wie er. Der wesentlichste gemeinsame Zug aller der Meister, die die leitende Stellung in der sienesischen Malerei im XIV. Jahrhundert einnahmen, war jedoch das Gefühl für den Rhythmus der Linien.[1] Durch Lippo Memmi, Barna, Bartolo di Fredi und andere Künstler wurde dieser Stil in das folgende Jahrhundert hineingeführt, wo er verweichlicht und verflacht bei Sano di Pietro, Giovanni di Paolo und manchen anderen wieder auflebt.

Wir haben uns nur bei der allerwichtigsten typischen Seite der sienesischen Malerei im XIV. Jahrhundert aufgehalten; es versteht sich von selbst, daß in dieser Kunst auch andere Mittel angewandt wurden um gewisse Stimmungen und Gefühle hervorzuheben. Die Farben bildeten ein wichtiges Mittel. Mit hellen, schimmernden Tönen und reicher Vergoldung wurde der dekorative Eindruck und die hymnenartige Stimmung erhöht, wie z. B. bei der Darstellung der Himmelfahrt Mariä. Die Anbetung der Könige wurde mit Pracht und lebhaften Farben wiedergegeben; einzelne meditative Heiligenfiguren oft in einer gedämpften, diskreten Farbenskala. Am liebsten bewegten sich jedoch Sienas Maler in den milden, harmonisch ge-

[1] Ambrogio Lorenzettis mächtiger Formensinn und intelligente Konzeption, die ihn in Florenz so hoch geschätzt machten, scheint keinen entscheidenden Einfluß auf sienesische Maler ausgeübt zu haben.

brochenen Tönen (nicht aber in den hohen, klaren Grundfarben); ihre Phantasiewelt besaß im allgemeinen keine tiefen Schatten und ihr Gemüt war durchdrungen von dem frohen Glauben an die Zärtlichkeit der himmlischen Jungfrau für sie und ihre schöne Heimatsstadt.

* * *

Schon diese Andeutungen dürften hinreichen eine Vorstellung zu geben von der großen Verschiedenheit der Gemütsart und der Charakterzüge, die die Malerei in Florenz und Siena während ihrer ersten Blütezeit auszeichneten, andererseits aber haben wir auch gesehen, daß eine Wechselwirkung stattfand. Bei diesem künstlerischen Austausch scheint Siena hauptsächlich der Geber gewesen zu sein. Die intime sienesische Empfindungsweise, dekorative Kompositionsprinzipien und sienesisches Liniengefühl waren von merkbarem Einfluß auf die Kunstentwickelung in Florenz während des XIV. Jahrhunderts, besonders in der zweiten Hälfte desselben auf dem Gebiete der Tafelmalerei. In Florenz hatte nämlich seit Giottos Zeit die Freskomalerei entschieden den Vorrang gehabt, und man hatte sich fast ausschließlich an die monumentale Figurenkunst in beinahe natürlicher Größe gewöhnt. Im Laufe der Zeit wurde aber die Nachfrage nach Altarbildern in größeren und kleineren Formaten auch in Florenz immer stärker. Um diesem Bedürfnis Genüge zu leisten, wurden mehr als einmal Maler aus Siena berufen, Bilder wurden importiert und vor allem lernte man, selbst solche nach sienesischem Muster auszuführen. Es ist erstaunlich wie viele Erzeugnisse sienesischer Kunst man noch heutigen Tages in Florenz antrifft, während es schwer hält in Siena florentinische Bilder zu finden.

Von den florentinischen Malern war Giotto der einzige, der einen Einfluß in Siena ausübte, und auch dieser Einfluß ist kaum bemerkbar bei einem anderen als bei Pietro Lorenzetti. Es war dem ganzen sienesischen Künstlernaturell entgegen fremde Stilzüge oder Neuerungen aufzunehmen, die dazu geeignet waren die Malerei nach realistischer Richtung hin zu erweitern. So bestand mehr als zwei Jahrhunderte lang eine scharfe Grenze zwischen der Kunstproduktion der rivalisierenden Nachbarstädte; sie wurde eigentlich erst verwischt, nachdem völlige Anarchie in der italienischen Kunstwelt vorherrschend geworden war.

Es ist deshalb recht eigentümlich am Ende des XIV. Jahrhunderts einen Maler anzutreffen, bei dem Elemente aus den beiden Schulen zu einer harmonischen Einheit verschmolzen waren, und es

wäre wohl kaum möglich gewesen, wenn nicht die florentinische Malerei gerade zu jener Zeit viele ihrer exklusivsten Eigenschaften verloren hätte. Während des letzten Viertels des XIV. Jahrhunderts existierten keine wirklichen «Giottisten» mehr, statt dessen gab es eine Schar «Gaddisten», wenn wir diese Maler nach ihrem Hauptmeister Angelo Gaddi benennen wollen. Ihre Kunst unterschied sich stilistisch von der sienesischen nicht so sehr durch positive Bestrebungen nach malerischer Anschaulichkeit u. dgl., sondern eher durch ein relatives Festhangen an gewissen giottesken Formeln, und durch ein geringeres Maß dekorativer Linienschönheit sowie schließlich dadurch, daß die florentinische Malerei fortfuhr in erster Linie eine Freskokunst in großem Maßstabe zu sein.

Lorenzo Monaco erscheint als ein Neuerer in der florentinischen Malerei — der er durch sein Leben angehört — nicht zum mindesten deshalb, weil er die feinsten sienesischen Stilzüge assimilierte, und sich nicht durch die erstarrenden giottesken Traditionen binden ließ, wenngleich er es verstand vieles Schätzbare in Florenz zu benutzen. Dort blieb nämlich immer die Hochschule für kunsttechnische Experimente und Erfahrungen, da hatte die illustrative Freskomalerei ihren Hauptsitz, dort herrschte stets ein lebhafteres Interesse für die Wirklichkeit ringsum in allen ihren Erscheinungen als in irgend einer anderen italienischen Stadt zu jener Zeit.

Mit dem Anfang des Quattrocento entstand eine Periode neuer Gährung. Die alten, rein giottoschen Ideale treten in neuer Gestalt auf, anfangs zwar unklar und verschleiert, jedenfalls aber mit gesteigerten Anforderungen an Naturbeobachtung: Masaccios Riesentat wurde in der Stille vorbereitet. All diesem gegenüber konnte Lorenzo nicht ganz unempfindlich bleiben. Sein Blick für die Wirklichkeit und für das Wesentliche in der Menschenfigur schärft sich mit den Jahren, sein Stil wird größer und breiter und er ist in seinen letzten Fresken als der bedeutendste Vorgänger der realistischen Frührenaissance in Florenz hervorgetreten.

---

# DON LORENZO MONACO.



I.

## LORENZOS LEBEN.

### Biographische Notizen.

Die Hauptquellen der Schilderung Vasaris von dem Leben Don Lorenzo Monacos scheinen «il libro di Antonio Billi» sowie die eigenen Beobachtungen und die Phantasie des Verfassers gewesen zu sein. Die summarischen Zeilen, die wir bei Billi[1] finden, hat Vasari kopiert ohne sogar die Irrtümer seines Vorgängers zu korrigieren.

Es ist übrigens deutlich, daß Vasari eigentlich keine rechte Auffassung von der Kunst und dem ausgeprägt persönlichen Stil Lorenzos besaß. Er schreibt z. B. Giotto eine der charakteristischsten Arbeiten Lorenzos zu, und gibt andererseits mit großem Unrecht unserem Meister Malereien in S. Michele in Pisa. Dergleichen kann uns kaum befremden, denn Vasaris «Vite» sind am unbefriedigendsten, wenn es sich um Künstler des XIV. Jahrhunderts handelt. Er besaß wenige exakte Angaben über ihr Leben und geringe Befähigung ihre Arbeiten zu beurteilen und kritisch zu sondern.

Weit mehr zu beklagen ist Ghibertis Schweigsamkeit in bezug auf Lorenzos Wirksamkeit. Wir haben Anlaß vorauszusetzen, daß die beiden Künstler einander persönlich bekannt waren, so nahe Berührungspunkte zeigen ihre fast gleichzeitigen Arbeiten. Was denn ist der Grund zu Ghibertis Schweigsamkeit? Ist es Geringschätzung

[1] Vgl. Il libro di Antonio Billi. edit. Frey, Berlin 1892, pag. 18—19.

des in der Zurückgezogenheit lebenden Mönchkünstlers oder ist es der Wunsch nicht zur Berühmtheit eines Nebenbuhlers beizutragen?

Vasari liefert uns keine Data bezüglich Lorenzos Geburt und Tod, sagt nur, daß er mit 55 Jahren starb. Milanesi hat später in seinem Kommentar zu Vasari einen Wahrscheinlichkeitsbeweis für die Vermutung gegeben, daß Lorenzo zwischen den Jahren 1370 und 1425 lebte. Das Resultat dürfte in der Hauptsache richtig sein, obschon Milanesis Gründe zu dieser Annahme nicht völlig exakt sind. Er stützt sich nämlich auf ein Memorial aus dem Kloster Sta. Maria degli Angioli in Florenz,[1] in welchem mitgeteilt wird, daß «Don Lorenzo di Giovanni del popolo di San Michele de Bisdomini di Firenze che prima aveva nome Piero fece la sua professione in questo monastero a di X di dicembre nel MDCCCLXXXXI, avendo primo compiuto l'anno del suo noviziato». Milanesi meint, daß er bei seinem feierlichen Ablegen des Mönchgelübdes und Anlegen von S. Romualds weißer Kutte nicht jünger als 21 Jahre sein konnte, und setzt daher seine Geburt auf das Jahr 1370. Von einem Bruder desselben Ordens haben wir indessen erfahren, daß laut den Regeln des hl. Romuald, die in dieser Hinsicht mit denen des hl. Benedikt übereinstimmen, Novizen von 15 Jahren an angenommen werden können, und das Recht haben das Klostergelübde nach einem Jahr abzulegen. Nach dem angeführten Dokument, das Milanesi in einer Anmerkung zu Vasari[2] zitiert, geht also mit Notwendigkeit nur das hervor, daß Lorenzo im Jahre 1391 nicht jünger war als 16 Jahre. Wir haben indessen ein anderes Dokument aus dem Archiv desselben Klosters gefunden, das uns etwas sicherere Angaben über Lorenzos früheste Lebensdaten[3] liefert. Es wird auf dieselbe Weise wie das obenerwähnte eingeleitet, fährt aber darauf fort: «fu ordinato a IIII ordini minori di dicembre 1391 fra due volte per dc̄o vescovo de Cipolloni e al subdiaconato die 21 di settembre 1392 per dc̄o messer Jacobo Altoviti, vescovo di Fiesole, e al diaconato per messer frate Nofri di 26 febraio 1395. Obiit die XXIIII maij hic sepultus.»

Lorenzo machte also bei seiner ersten Einweihung die vier untersten Grade des Ordens durch — Ostariarium, Lector, Exorcitas, Acolythus — und kaum ein Jahr später wurde er Subdiaconus. Nun verhält es sich so, daß keiner laut der Regeln vor seinem 21. Jahr

---

[1] S. Beilage Nr. I.
[2] Vasari, edit. Sansoni 1878, Vol. II, pag. 18.
[3] S. Beilage Nr. II.

zum Subdiaconus geweiht werden konnte; wir müssen also annehmen, daß Lorenzo im Jahre 1392 dies Alter erreicht hatte und nicht später als *1371 im September* geboren war. Nichts hindert natürlich anzunehmen, daß er einige Jahre früher zur Welt kam, wenn schon nichts direkt darauf hinweist. Der Charakter seiner Kunst verbietet uns sein Geburtsjahr hinter die zweite Hälfte der 60er Jahre zu verlegen.

Aus dem Memorial, das in Beilage Nr. I mitgeteilt wird, geht hervor, daß Lorenzo als Laie den Namen Piero di Giovanni trug und in Florenz in der Gemeinde wohnte, die zu der Kirche S. Michele Bisdomini gehörte, also unfern des Klosters, in das er als Mönch eintrat. Wie lange Lorenzo dort vor seinem Mönchsleben wohnte, wissen wir nicht, es scheint aber jedenfalls wahrscheinlich, daß er nicht innerhalb der Mauern von Florenz, sondern in Siena geboren wurde. In demselben Buch, das den Bericht von seiner ersten Einweihung enthält, steht nämlich eine Notiz, die mit folgenden Worten eingeleitet wird: «Memoria come a di 29 die gennaio 1414 vendemo avita a don Lorenzo dipintore da siene del nostro ordine una nostra casa con sporto posta qui dirimpetto a noi — — —».[1] Der Ausdruck «dipintore da siene» muß in Uebereinstimmung mit dem Sprachgebrauch damaliger Zeit als ein Beweis dafür gedeutet werden, daß Lorenzo seine Kindheit und vielleicht auch seine erste Jugendzeit in der anmutigen Gebirgsstadt verlebt hatte. Wir heben diesen Beweis mit um so größerer Ueberzeugung hervor, nachdem wir Lorenzos Kunst kennen gelernt haben. Die Frage wann der junge Piero mit seinem Vater Giovanni nach der Arnostadt übersiedelte, ist unmöglich ohne Dokument bestimmt zu beantworten, so viel aber scheint annehmbar, daß er Siena nicht in zartem Alter verlassen, denn er hat tiefe und entscheidende Einflüsse von der Kunsttätigkeit empfangen, die dort um die 80er Jahre die herrschende war. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß er später seine Geburtsstadt besuchte.

Lorenzo blieb Mönch sein ganzes Leben lang, trug die weiße Kamaldulenserkutte und wurde «Don» genannt, wie alle Nachfolger

---

[1] S. Beilage Nr. III. Milanesi hat dieses Dokument in seinem letzten Nachtrag zu Vasari (Vol. IX) veröffentlicht, doch mit unrichtiger Angabe der Quelle, was uns viel Ungemach verursacht hat. Ein Piero di Giovanni p. S. Michele Bisdomini ist in der Compagnia di S. Luca im Jahre 1396 eingeschrieben, wir haben aber nicht das Recht ihn mit don Lorenzo zu identifizieren, der immer in den zeitgenössischen Dokumenten unter seinem Mönchsnamen vorkommt.

des hl. Benedikts. Seine aktive Teilnahme an den gewöhnlichen Kloster- und Kirchendiensten dürfte hauptsächlich auf das erste Jahrzehnt seines Mönchslebens beschränkt gewesen sein, als die künstlerische Wirksamkeit ihn noch nicht so stark in Anspruch nahm. Die höchste Würde, die er im Orden erreichte, war die eines Diakonus, die dazu berechtigt, das Evangelium bei der Hochmesse vorzulesen; er erhielt diesen Grad aber nicht, wie sonst gewöhnlich, ein Jahr nach der Subdiakonwürde, sondern erst drei Jahre später (1395). Vielleicht interessierte er sich schon damals mehr für das Malen als für das Lesen? Es scheint als ob er einige Jahre später der damals in den Kamaldulenserklöstern herrschenden Klausur entbunden worden sei und S. Maria degli Angioli verlassen, später aber wieder eine religiöse Wirksamkeit aufgenommen oder sich wenigstens neben der Kirche S. Bartolo al Corso häuslich niedergelassen habe, denn in einem Dokument vom Jahre 1406 wird er mit folgenden Worten angeführt: «Don Lorenzo fue degli Angioli e di poi si riparava in SC. Bartolo del Corso — —».[1]

Später haben wir keine Angaben über Lorenzos privates Leben vor dem Jahre 1414, als er laut vorerwähnten Memorials von den Mönchen in Sta. Maria degli Angioli ein dem Kloster gegenüberliegendes Haus nebst Garten auf Lebenszeit mietete. Dort brachte er die letzten zehn Jahre seines Lebens zu, in diese Zeit fällt auch seine kraftvollste Kunstproduktion. Aus Dokumenten jener Zeit geht hervor, daß er in seinem Studio in der heutigen Via Alfani viele Schüler um sich gesammelt hat. Wahrscheinlich waren es auch diese, die ihrem Lehrer den Haushalt und das Essen besorgen mußten.

Im Anschluß an Vasaris Angabe, daß Lorenzo bei seinem Tode 55 Jahre zählte, stellt Milanesi fest, daß derselbe im Jahre 1425 eintraf. Es ist uns völlig unbekannt, woher Vasari diese Angabe geholt hat, die jedoch nicht ganz unwahrscheinlich klingt. Mit Bestimmtheit wissen wir nur, daß Lorenzo *im August 1422* noch am Leben war, denn da nimmt er die letzte Bezahlung für ein Altarbild der Kirche S. Egidio entgegen.[2] In demselben Jahre soll er laut Milanesi die Bestellung eines Altarbildes für die Capella S. Lorenzo im Dom zu Florenz bekommen haben, eine Vermutung, die uns jedoch wenig begründet scheint.[3] Vasari behauptet, Lorenzo habe mehrere Monate vor seinem Tode an einem Geschwür gelitten, welches er sich dadurch

[1] S. Beilage Nr. IX.
[2] S. Beilage Nr. X.
[3] S. Vasari II, pag. 25, Anm.

zugezogen, daß er sich während der Arbeit gegen die Brust gestützt habe. Diese Angabe scheint dieselbe Glaubwürdigkeit zu besitzen wie die Behauptung, daß Don Lorenzos Hände in der Kirche Sta. Maria degli Angioli als Reliquien aufbewahrt wurden.[1]

Unter späteren Schriftstellern, die die Geschichte des Kamaldulenserordens geschrieben, verdienen besonders zwei bemerkt zu werden, nämlich Don Agostino Fortunio, dessen Arbeit 1575 erschien,[2] und Don Gregorio Farulli, der ungefähr denselben Gegenstand in zwei verschiedenen Büchern, gedruckt 1710 und 1723,[3] behandelt. Beide schließen sich in der Hauptsache Vasari an, machen aber außerdem ein paar Angaben, die wir nicht unbesprochen lassen können. Man sollte vermuten, daß diese Mönche, oder wenigstens der ältere von ihnen, Zugang zu exakten Quellen hatten in bezug auf das Leben eines berühmten Klosterbruders; darauf deutet allerdings nicht Don Agostinos Angabe, daß Lorenzo 1419 starb. Sie wird von durchaus zuverlässigen Dokumenten widerlegt, auf die ich schon hingewiesen. — Don Gregorio wieder redet von «Lorenzo d'Albizio Fiorentino». Es scheint, daß dieser Name auf einem Irrtum beruht, denn er kommt in keinem zeitgenössischen Dokument noch bei früheren Schriftstellern vor, und Lorenzos Vater hieß, wie schon erwähnt, Giovanni. Vielleicht verdiente bemerkt zu werden, daß Lorenzos kleines Besitztum, das er von dem Kloster mietete, an die großen Besitztümer grenzte, die der Familie Albizi gehörten, falls eine Verwechslung der Namen hieraus entstanden ist. Derselbe Verfasser berichtet, der Papst Eugen IV. habe Lorenzo Dispens erteilt Fleisch zu essen, und dieser habe aus Dankbarkeit dem Papst ein Missal mit Miniaturen geschmückt, geschenkt. Die Geschichte bildet eine Art Gegenstück zu der von Vasari mitgeteilten Anekdote von Fra Angelico, der sich weigerte Fleisch zu essen, obgleich er die Erlaubnis seines Abtes dazu erhalten hatte, und gewinnt ihre Beleuchtung dadurch, daß Lorenzo viele Jahre tot war, ehe Eugen IV. den päpstlichen Thron bestieg. Es verdient jedoch hinzugefügt zu werden, daß Vasari in der ersten Auflage seiner «Vite» ein Missal erwähnt, das Lorenzo für den erwähnten Papst mit Miniaturen geschmückt haben sollte, und daß Milanesi angibt, Lorenzo sei im Jahre 1402 nach Rom gereist um diese Miniaturen auszuführen, doch nicht für den Papst, sondern für

---

[1] In der zweiten Auflage hat Vasari seine Angabe dahin geändert, daß er dieselben Hände zwei anderen Mönchen zuschreibt.

[2] S. Beilage Nr. V.

[3] S. Beilage Nr. VI.

den Kardinal Angelo Acciajuoli.[1] Es ist uns bis jetzt nicht gelungen, den Grund zu dieser Behauptung aufzuspüren, auch haben wir kein Missal mit Miniaturen von Lorenzo in der Bibliothek des Vatikans oder anderwärts gefunden, was die Angabe bestätigen würde. Möge dieselbe deshalb mit anderen wenig wahrscheinlichen Angaben über die Wirksamkeit des berühmten Klosterbruders zusammenstehen!

[1] Vasari II, pag. 27.

## II.

## LORENZOS FRÜHESTE WIRKSAMKEIT ALS MALER.

Es scheint eine gewöhnliche Auffassung zu sein, die auch in Milanesis «Aggiunte» zu Vasaris Schilderung von dem Leben Lorenzos Stütze gewonnen, daß dieser Maler seine Künstlerlaufbahn damit begann, in dem Kloster, wo er wohnte, Chorbücher zu illustrieren.[1] Diese Auffassung dürfte auf einer sehr freien historischen Anschauungsweise beruhen. Wir wissen ja, daß die Mönche in Sta. Maria degli Angioli zu den fleißigsten und gelehrtesten in Florenz zu Ende des XIV. Jahrhunderts gehörten, wir haben allen Grund anzunehmen, daß mehrere unter ihnen auch die in den Klöstern so gewöhnliche Miniaturkunst ausübten, ja, wir besitzen sogar Notizen über einen Don Simone Stefani, der gerade zu jener Zeit für sein Kloster Miniaturen ausführte. In einem Meßbuch in der Sakristei von Sta. Croce können wir Miniaturen von seiner Hand studieren, die uns zunächst davon überzeugen, daß ihr Meister nicht auf Grund natürlicher Begabung oder erfolgreicher Uebung arbeitete. Wir können auch nicht den geringsten Zusammenhang zwischen ihm und Lorenzo sehen. Es muß hinzugefügt werden, daß wir keine Miniaturen von Lorenzo besitzen, die vor dem Jahre 1409 datiert sind — was die obenerwähnte Ansicht kaum wahrscheinlicher machen kann.

Ein eingewöhnter Miniaturstil mußte wohl auch den übrigen ungefähr gleichzeitigen Malereien des Künstlers ein kleinliches und

[1] S. Vasari, vol. IX, pag. 252, wo Milanesi sagt, daß Lorenzo «sotto la disciplina di qualche suo correligioso si perfezionasse, specialmente nella miniatura, la quale secondo le più antiche memorie fu il primo suo esercizio».

zierliches Gepräge verleihen. So etwas können wir jedoch nicht wahrnehmen in Lorenzos frühesten Arbeiten, die wir wahrscheinlich in die letzten Jahre des XIV. Jahrhunderts setzen dürfen. Sie zeichnen sich vielmehr durch größere und kräftigere — aber auch unbeholfenere — Formen aus als seine etwas späteren Malereien, von denen einige durch ihre zierliche, ornamentale Zeichnung uns an Miniaturen erinnern können. Es scheint also kaum ein Grund vorzuliegen für die Annahme, daß Lorenzo während seiner frühesten Künstlerjahre hauptsächlich als Miniaturmaler gewirkt haben sollte. Es ist auch bemerkenswert, daß Lorenzo, wenn er später Miniaturen oder andere Malereien in sehr kleinem Maßstab ausführt, diese Arbeiten gewöhnlich als wirkliche große Bilder sogar mit monumentaler Haltung komponiert, und nicht in der Weise wie ein eingewurzelter Miniaturmaler zu Wege gegangen wäre.

Crowe u. Cavalcaselles Behandlung des Don Lorenzo ist sehr farblos und kann einem Leser kaum eine Vorstellung geben von dem persönlich Eigentümlichen und Bedeutungsvollen seiner Kunst. Noch weniger liefern diese Verfasser eine Anleitung für seine richtige Stellung in der florentinischen Kunstentwickelung. Sie betrachten ihn als reinen Florentiner, der in Angelo Gaddis Atelier ausgebildet war, doch nicht ohne von Spinello Aretino beeinflußt zu sein, dessen kräftige Ausdrucksweise und etwas nachlässige Zeichnung der Extremitäten er nachgeahmt haben soll.[1] Uebrigens scheinen diese Verfasser der Ansicht zu sein, daß Lorenzo sein ganzes Leben lang ein treuer Trecentokünstler blieb, obwohl sie doch an einer Stelle im Vorbeigehen behaupten, daß Lorenzo, trotzdem er älter war als Fra Angelico, es nicht verschmähte, dessen Manier anzunehmen und eine Zeitlang als dessen Schüler zu arbeiten.[2] Das Angeführte genügt vielleicht um zu zeigen, daß die hervorragenden Verfasser der Kunst Lorenzos kein besonders eingehendes Studium gewidmet haben. Sie schreiben ihm auch mehrere schwache Schülerarbeiten zu.

Eines scheint uns jedoch ganz unbestreitbar in Crowe u. Cavalcaselles Charakteristik, nämlich, daß Lorenzo von Angelo Gaddi beein-

---

[1] S. Crowe e Cavalcaselle, Storia della Pittura in Italia (das Werk wird von uns künftig nur C. C. bezeichnet) vol. II, pag. 337, «L'insieme della sua maniera lascia credere ch'ei fosse un discepolo e continuatore di quella d'Angelo Gaddi, pure avendo alcun che di comune con l'altra di Spinello Aretino, del quale Don Lorenzo emulò tanto la forte espressione delle teste, quanto il trascurato disegno delle estremità.

[2] S. C. C., vol. II, pag. 334, «Più vecchio dell' Angelico, non sdegnò di seguirne la maniera e di lavorare ad un tempo come suo assistente».

flußt worden war.[1] Und wie hätte er wohl diesem Einfluß entgehen sollen; war er doch jung und lebte am Ende des XIV. Jahrhunderts. Angelo war ja damals die große künstlerische Autorität der Arnostadt, sein Ansehen und sein Einfluß wurden kaum von irgend einem rivalisierenden Maler geschwächt. Bei Lorenzo trafen jedoch die Eindrücke aus Angelos Atelier mit wenigstens ebenso starken Eindrücken von anderer Seite zusammen — doch nicht von Spinello Aretino, dessen Zusammenstellung mit Lorenzo uns ganz grundlos scheint.

Wir haben im vorigen Kapitel literarische Wahrscheinlichkeitsbeweise vorgebracht für die Tatsache, daß Lorenzo in Siena aufgewachsen war. Seine Kunst bringt noch deutlichere und überzeugendere Beweise für dieselbe Annahme. Sie zeigt ihn gleich von Anfang an als einen Maler in sienesischem Geiste, mit sienesischer Gemütsart und Auffassung, obgleich teilweise in Florenz geschult. Während seiner weiteren Entwickelung verschmelzen diese verschiedenen Elemente zu einem einheitlichen, persönlichen Stil. Es ist schwer zu sagen, welche von den Städten die größere Bedeutung für Lorenzo gehabt, so viel aber ist gewiß, daß er das grundlegende Element seiner Künstlerschaft in Simone Martinis schöner Heimat erlernte.[2]

* * *

Das früheste dokumentarische Zeugnis der Wirksamkeit Lorenzos als Maler trägt das Datum des 3. Januar 1399. Es ist eine Notiz über eine dem Maler geleistete Zahlung für ein Altarbild, das er für eine von Chiaro Ardinghelli in Sta. Maria del Carmine in Florenz testamentarisch gestiftete Kapelle ausgeführt hatte. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte er das Bild schon ein Jahr früher begonnen, denn wie aus den Notizen in Beilage VII erhellt, war das Tafelwerk nebst dem mit Fialen versehenen gotischen Rahmen im November 1398 schon fertig. Das Bild selbst scheint vor dem 21. April 1400 beendet worden zu sein. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß dasselbe eine Verkündigung darstellte, Crowe u. Cavalcaselle haben sicher Unrecht,

---

[1] Vasari und nach ihm mehrere ältere Verfasser verwechseln in diesem Fall wie auch in anderen Angelo mit dem Vater Taddeo. Siehe Vasari II, pag. 18, «le prime opere di questo monaco pittore, il quale teneva la maniera di Taddeo Gaddi e degli altri suoi, furono nel suo monasterio degli Angeli».

[2] In den letzten Jahren ist der sienesische Einfluß in Lorenzos Kunst besonders von Mr. Bernhard Berenson (Florentine painters), sowie von Professor A. Schmarsow (Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts) betont worden; der Letztgenannte stützt sich dabei auf die von Milanesi veröffentlichten Dokumente.

wenn sie es mit dem Gethsemane-Bilde in den Uffizien (Nr. 6), identifizieren, daß sie — und neuerdings folgen ihnen noch andere Verfasser darin — Lorenzo Monaco zuschreiben.[1]

In dem erwähnten Testamente wird nämlich die Kapelle «la capella dell' Annunziata» genannt, und verordnet, daß dieselbe unter dem besonderen Schutze von S. Nikolaus, S. Martinus, Sta. Catarina und Sta. Margherita stehen soll.[2] Das fragliche Altarbild aus den Jahren 1398—1400 dürfte also ein Triptychon in reichem, gotischem Rahmenwerk gewesen sein, mit einer Verkündigung Mariä im Mittelfelde, sowie den genannten Heiligen je zwei auf jedem Flügel gruppiert. Das Bild wäre nicht schwer zu identifizieren, wenn es eines Tages an einer ganz unerwarteten Stelle auftauchte, was aber höchst unwahrscheinlich ist, da wie bekannt der größte Teil der Bilder in der Carmine bei dem großen Brande im Jahre 1771 zerstört wurde.

Wir müssen uns anderwärts umsehen nach Arbeiten von Lorenzo, durch die wir eine Vorstellung seiner stilistischen Entwickelung zu jener Zeit — oder womöglich in einer noch früheren Periode — gewinnen können. Solche Arbeiten existieren glücklicherweise, es ist aber schwer zu sagen, ob sie gerade in den Jahren 1398—1400, oder kurz vorher entstanden sind. Aus verschiedenen Gründen halten wir letzteres für wahrscheinlicher; vor Mitte der 90er Jahre können sie jedoch nicht ausgeführt sein. Sie rühren nicht von einem ganz jungen und unerfahrenen Künstler her, obwohl sie eine gewisse Unselbständigkeit im Figurenstil verraten. Lorenzo hatte das erste Vierteljahrhundert schon überschritten, als er die betreffenden Fresken malte, und wenn er auch noch nicht lange als selbständiger Maler tätig gewesen war, so hatte er sicher viele Jahre beharrlichen Studiums hinter sich, in denen er die Kunstentwickelung in Florenz mit großem Interesse verfolgt hatte. Ueberhaupt muß es uns befremden, wie ungleichmäßig und sporadisch verschiedenartige Stilelemente und verschiedene fremde Einflüsse in Lorenzos frühester Produktion bemerkbar sind. Dieser Umstand dürfte eher auf umfassende Studien als auf große selbständige praktische Wirksamkeit deuten.

Gehen wir nun zur Betrachtung der erwähnten Arbeiten über, die beide aus Fresken in mehr oder weniger fragmentarischem Zustande bestehen, so finden wir das eine über der Tür eines Korridors in dem ehemaligen Kloster Sta. Maria degli Angioli, das jetzt mit

---

[1] C. C., vol. II, pag. 344.
[2] S. Beilage Nr. VII.

dem daneben liegenden Krankenhause Sta. Maria Nuova vereint ist. Diese Malerei ward teilweise zerstört, als man die Tür höher machte. Zwei andere Fresken aus derselben Zeit sind in dem sog. Chiostro degli Oblate gerade gegenüber von Sta. Maria Nuova verwahrt worden. Dieses den Krankenschwestern bestimmte Kloster steht mit Sta. Maria Nuova in unterirdischer Verbindung. Im XIV. und XV. Jahrhundert war auch in diesem Gebäude ein mächtiger Krankensaal eingerichtet — nunmehr «Archivio notarile» — der natürlich mit einer kleineren Kirche in Verbindung stand.[1]

In einem an die ehemalige Kirche grenzenden Raume (die Kirche bildete eine direkte Fortsetzung des Krankensaals), hat Lorenzo seine Fresken ausgeführt. Gegenwärtig ist der Raum, der vermutlich ehemals eine Kapelle war, durch einen Fußboden in zwei Stockwerke geteilt, wodurch die zusammen gehörenden Fresken voneinander getrennt worden sind. Nur die im unteren Stocke befindliche Pietà ist schon in der Kunstliteratur erwähnt worden, nämlich von Mr. B. Berenson in der späteren Auflage seiner «Florentine painters» (1901). Das Fresko im oberen Stock, Christus und die Apostel in Gethsemane, ist bisher von keinem Kunstforscher bemerkt worden, und würde wahrscheinlich noch immer ganz unbekannt sein, wenn nicht ein Stück der Kalkschicht, die dasselbe seit ca. zwei Jahrhunderten bedeckt, bei dem starken Erdbeben in Florenz im Mai 1895 abgefallen und die Malerei dadurch verraten worden wäre.[2]

Vorerwähntes Bild über der Tür eines Korridors in der Sta. Maria degli Angioli — das ebenfalls in der Kunstgeschichte neu ist — besteht aus dem Fragment einer Pietà. Es ist eine breite rechteckige Komposition (circa 1×1,5 m) mit fünf Figuren (Kniestücke?), von denen eigentlich nur noch die — etwas verstümmelten — Seitenfiguren existieren. Die Mittelgruppe, die aus Christus und Maria bestand, ist infolge der Erneuerung der Mauer bis auf einige Stücke der Glorien ausgetilgt. Links[3] sehen wir ein stattliches junges Weib im Profil.

---

[1] In Dokumenten aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts wird diese Abteilung der großartigen Stiftung Folco Portinaris «Lato delle donne» genannt, sie scheint also für weibliche Patienten bestimmt gewesen zu sein. Ein besonderer Name für die Kirche kommt nicht vor.

[2] Ich verdanke es hauptsächlich meinem Freunde Dr. G. Poggi, daß mir die Nonnen gestatteten auch das Zimmer im oberen Stocke in Augenschein zu nehmen; er wußte, daß durch Wegkratzen des Kalkes Freskenbilder zum Vorschein gekommen waren.

[3] «Links» und «rechts» werden immer vom Standpunkte des Beschauers angegeben, wenn nicht ausdrücklich der linke Arm oder das linke Bein der Figur gesagt ist.

Ihre langen goldblonden Haare fallen über das zinnoberrote Gewand. Ihr Antlitz drückt Ruhe aber innerliche Betrübnis aus, es liegt eine seltene Würde über dieser monumental gezeichneten Magdalena. Auf der entgegengesetzten Seite steht Johannes. Wir sehen nur sein blondgelocktes Haupt und die Hände, die er faltet und gegen sein Kinn hinaufführt, dadurch seinen tiefen Schmerz ausdrückend. Weiter gegen den Rand des Bildes zu, neben Johannes, sehen wir die andere Maria, im Halbprofil mit vor der Brust gefalteten Händen. Sie scheint groß und schön gewachsen, trägt einen violetten Mantel über den breiten Schultern, ihre Haare sind lang und gewellt wie bei der Magdalena, aber ihre Schönheit ist nicht so jung und stark.

Trotz seines fragmentarischen Zustandes ist dieses Bild von großer Bedeutung, denn es gibt uns eine lebhafte Vorstellung von der Schönheit und der Monumentalität des frühen Freskostils Lorenzos. Seinen Grundzügen nach ist dies Fresko florentinisch, die Figuren zeichnen sich aber durch eine größere und mildere Schönheit aus als wir sie in Florenz zu finden gewohnt sind — möglicherweise könnten Antonio Venezianos weibliche Figuren als Gegenstücke genannt werden. Wir werden sogleich Gelegenheit haben, Lorenzos Stil nach Einbeziehung der beiden anderen Fresken näher zu betrachten.

Die Toröffnung, über welcher das erwähnte Fragment sich befindet, führt zu einem langen Korridor, in dem wir eine Reihe niedriger Türen sehen, die die Eingänge zu den ehemaligen Mönchzellen bilden. Ueber diesen Türen gibt es keine Bilder und es wird mit Bestimmtheit behauptet, daß sich auch in den Zellen keine vorfinden. Wie vielmals sind aber diese Mauern seit Lorenzos Zeit wieder übertüncht worden? Sind es nur die Eindrücke von S. Marco, die uns zu Vermutungen verleiten? Uns fehlen doch Lorenzos eigentliche Jugendarbeiten. —

Die Pietà im unteren Zimmer des Chiostro degli Oblate zeigt uns Christus in dem offenen Marmorsarge stehend, bis zu den Hüften sichtbar, die Arme etwas vom Körper ausgebreitet. Links knien Maria und Magdalena, beide mit über der Brust gekreuzten Armen, rechts liegen Johannes und Maria, Jakobi Mutter, auf den Knien. Der Hintergrund ist mit verkürzten Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi bestreut, die durch Köpfe und Hände in verschiedenen Zusammenstellungen veranschaulicht sind. Wir können auch in der Abbildung den Judaskuß, Petrus dem Malchus das Ohr abhauend, Petrus und die Dienstmagd, die dreißig Silberpfennige, Christus vor Herodes, Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung nebst dazu

gehörenden Martergeräten wahrnehmen. Es ist vor allem diese geschmacklose Füllung des Hintergrundes, die wir übrigens auf vielen Klosterbildern jener Zeit wiederfinden, welche bewirkt, daß das ganze Bild einen unsympathischen Eindruck auf uns macht. Die Christusfigur ist auch etwas schlaff und unschön in der Zeichnung, die vier knieenden Gestalten aber bekunden durch eine dekorative Linienführung den feinfühligen Künstler, der es jedoch nicht gewagt hat, mit den Mönchtraditionen zu brechen um diesem didaktischen Bild größere Abwechslung und Schönheit zu verleihen.

Die andere Komposition, die sich an derselben Wand gleich über der Pietà befindet, doch von dieser durch eine Decke und einen Fußboden getrennt, hat dem Künstler größere Freiheit gelassen seine individuelle Gestaltungsgabe zu betätigen. Sie hat eine Wandfläche von 4.8 m Breite und 3.25 m Höhe bedeckt, nunmehr ist aber ein Fenster mitten in der Wand angebracht, so daß die beiden Hauptmomente der Komposition ganz voneinander getrennt sind. Links vom Fenster sehen wir Christus auf dem Oelberge in knieender Stellung, und den Engel, der mit dem Kelch zu ihm niederschwebt. Das Bild ist infolge einer unvorsichtigen Beseitigung der Kalkschicht stark zerstört. Rechts vom Fenster sehen wir Christus, wie er zu den drei schlafenden Aposteln kommt und ihnen ihre Schwäche mit Milde vorhält. Diese beiden Szenen sind wahrscheinlich durch eine gemeinsame Landschaft vereint gewesen; unter dem Fenster sieht man davon noch einen Weg, der vom Oelberge in das Tal hinunterführt, wo die Apostel schlafen.

Es ist schwer den ganzen Wert dieser großen Freskokomposition mit fünf lebensgroßen Figuren nach Gebühr zu schätzen. Nicht nur, daß sie so zerstückt und schlecht erhalten ist, wir können sie auch nicht von dem richtigen Gesichtspunkte aus betrachten. Statt das Bild in einer gewissen Entfernung und beinahe vier Meter oberhalb des Fußbodens zu sehen, wie dies in der ursprünglichen Kapelle der Fall war, befinden wir uns auf gleicher Höhe mit dem Bilde und können keinen längeren Abstand von der Wand bekommen als zwischen 2 und 3 m. Dies alles muß beim Beurteilen des betreffenden Fresko mit in Betracht kommen, denn es trägt zu dem Eindruck des etwas Schwerfälligen und Zusammengedrängten bei, den es beim ersten Anblick macht. Erst nachdem wir versucht haben das Fehlende zu ergänzen und uns in den richtigen Gesichtspunkt hineinzudenken, wird uns klar, welch ungewöhnlich dekorative Komposition das Ganze gewesen sein muß.

In der Gruppe zur Rechten — Christus die Apostel erweckend — fesselt uns beim ersten Blick vor allem die gut wiedergegebene, weiche Bewegung in Christi Figur und bei Johannes, der ganz plötzlich aufwacht und bestürzt auf seinen Meister blickt. In dem Zusammenhang zwischen dem redenden Christus und dem schlaftrunkenen Apostel hat der Künstler am meisten Leben und psychologischen Ausdruck gegeben. Die beiden anderen Apostel schlafen tief und geben so den passiven Hintergrund der Handlung ab. In formaler Hinsicht bilden sie vielleicht den feinsten Teil der Komposition. Sie sitzen fast gerade hintereinander, der vordere etwas weiter unten auf dem abschüssigen Boden, beide aber in derselben Stellung, mit dicht gegen den Körper gezogenen Beinen stark vornübergebeugt, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Die Konturen ihrer Köpfe, rechten Schultern und Seiten bilden parallele Kurven, und fast dieselbe Linie kommt in dem Rückenkontur des Christus wieder vor. Auf der anderen Seite wird die Komposition von der Haupt- und Rückenlinie des erwachenden Apostels begrenzt, die fast die gleiche Biegung hat wie die gegenüber befindliche, soeben hervorgehobene Linie und auf diese Weise wird die ganze Apostelgruppe von einer etwas unregelmäßigen Halbellipse umschlossen. Kurzum, wir sehen, daß der Künstler versucht hat, die Linienwirkung zu betonen und durch dieselbe einen harmonischen, dekorativen Eindruck zu erzielen. Von großer Bedeutung für den dekorativen Gesamteindruck des Bildes ist die felsige Landschaft mit einigen großen Bäumen und der Stadt mit ihrem Zinnenkranz im Hintergrunde gewesen. Sie ist jedoch so schlecht erhalten, daß wir auf eine genaue Analyse verzichten müssen; so viel aber ist jedenfalls deutlich, daß Lorenzo diese Einzelheiten in verhältnismäßig persönlicher Weise behandelt hat.

Die Figuren dagegen geben uns zuverlässigen Aufschluß darüber, wo Lorenzo, zu der Zeit als diese Fresken entstanden, die stärksten Eindrücke empfangen hatte, und in dieser Beziehung ist die Christusfigur am lehrreichsten. Sie könnte fast nach einem Entwurfe Angelo Gaddis gemalt sein. Die vornübergebeugte Stellung und das Erheben des hinteren Fußes vom Boden während des schnellen Ganges, sind charakteristische Züge, die uns oft in Angelos Fresken im Chor von Sta. Croce und in der Capella della Cintola im Dom zu Prato begegnen. (Vgl. z. B. Joachims und Annas Begegnung.) Andere gleichzeitige Künstler geben ihren Figuren im allgemeinen keine so starke Bewegung und bei Lorenzo wird sie später auch bedeutend gemäßigt. Der Christustypus mit der langen, geraden Nase, den breiten, schmalen

Augen und dem weichen Zug um den Mund ist auch ausgeprägt angelesk, dasselbe gilt in vollem Maße von seiner Gebärde und der Form seiner Hand. (Vgl. Annas Figur im Tempelgang Mariä, Dom zu Prato.) Die drei Apostel sind zwar etwas selbständiger behandelt, möglich ist es aber, daß Lorenzo den Impuls zu ihren zusammengekauerten Stellungen von Angelo erhalten hatte, denn dieser hat ganz dasselbe Motiv in einem der Predellabilder in München angewandt. (S. Nikolaus, der den drei Mädchen die Geldbeutel zuwirft.) Lorenzo hat das Motiv aber zu einer ganz neuen dekorativen Schönheit entwickelt.

Werfen wir noch einen Blick auf das im unteren Raume befindliche Bild — die Pietà mit vier knieenden Figuren — so finden wir leicht, daß der Typus der Maria und der des Johannes sowie die für alle Figuren charakteristische breite Handform mit den langen ungefügig ausgebreiteten Fingern von Angelo Gaddi entlehnt sind. Die knieenden Stellungen dagegen sind bedeutend weicher und mit viel mehr Gefühl ausgeführt als dies bei Angelo gewöhnlich der Fall ist, und auch hier spüren wir (wenngleich weniger deutlich als in dem oben beschriebenen Bilde) das Bestreben des Künstlers, einen einheitlichen Linienrhythmus zu erzielen.

Es könnte interessant sein diese frühen Arbeiten Don Lorenzos mit Werken anderer florentinischer Maler zu vergleichen, die ungefähr gleichzeitig Angelos Schule durchgemacht haben. Wir haben uns schon anderwärts in Kürze bezüglich einiger jener Künstler ausgesprochen; hier dürfen nur einige Vergleichspunkte hervorgehoben werden.[1] Betrachten wir z. B. Lorenzo di Niccolos Verkündigungsbild in den Uffizien![2] Da haben wir eine knieende Figur und eine andere, die mit dem einen Bein unter sich umgebogen auf einem niedrigen Stuhle sitzt, ungefähr wie der erwachende Apostel auf dem Fresko. Beider Typen und Handform sind die ausgeprägt angelesken, aber bedeutend vergröbert. Es ist auch kein Ausdruck in den Figuren und keine Beziehung zwischen ihnen. Der Engel und die Maria sind beide stark vornübergebeugt, bei keinem von ihnen bildet aber der Rückenkontur eine harmonische Kurve (derjenigen vergleichbar, die wir bei Lorenzo wahrgenommen), statt dessen bricht sich die Linie bei der Schulterhöhe und fällt von da ziemlich vertikal zu Boden. Marias zusammengebogene

---

[1] S. die Zeitschrift «L'Arte», Sept. — Okt. 1904.

[2] Das Bild wird «Maniera dell' Orcagna» genannt, ist aber unseres Erachtens von Lorenzo di Niccolo ausgeführt und jedenfalls ein charakteristisches Beispiel der Kunst, die in Angelos Fußstapfen erwuchs. Photographie Brogi, 36 und Anderson, 8368.

Beine sind ungewöhnlich breit und bilden eine ungefüge Basis zu dem dünnen Oberleib. Das Ganze ist steif und unschön, ohne irgend eine Tendenz nach dem weichen, zusammenhaltenden Linienrhythmus, den Lorenzo in der erwachenden Apostelfigur und zwar besonders durch die Drapierung des Mantels bewirkt hat. Der knieende Engel, der ein äußerst dankbares Linienmotiv hätte bilden sollen, ist auch steif in der Bewegung und seine Manteldrapierung ist ohne jeglichen Blick für die wesentlichen Linien ausgeführt. Wir brauchen ihn nur neben eine der knieenden Figuren in Lorenzos Pietà-Fresko zu stellen um zu empfinden wie sehr überlegen dieser dem anderen als Künstler war, wie frei und persönlich er das Pfund verwaltete, das er von Angelo geerbt hatte.

Aehnliche Beobachtungen ergeben sich leicht aus einem Vergleich zwischen Lorenzo Monacos früheren Madonnen und den gleichzeitigen Madonnen Lorenzo di Niccolos. Die beste von Lorenzo di Niccolo ausgeführte Madonna ist vielleicht die in San Leonardo in Arcetri außerhalb Florenz. Auf diesem Bilde sitzt die Madonna auf einer Bank und hält das stehende Kind auf ihrem rechten Knie. Sie ist mit Sorgfalt gezeichnet, die Falten des Mantels scheinen fast nach der Natur ausgeführt, die Ausarbeitung zeigt eine bei diesem Maler ungewöhnliche Sorgfältigkeit. Das Ganze ist aber steif. Die Linien laufen senkrecht und wagerecht, die Beugung des Kopfes der Maria ist höchst unbedeutend, im übrigen sitzt sie ganz gerade und der Knabe steht so steif wie aus Holz geschnitzt. Gleichzeitig (um 1400—1406) malt Lorenzo Monaco seine Madonnen auf niedrigen Kissen sitzend, die Beine weich zusammengebogen; die Mutter neigt sich leicht gegen das Kind, das sie immer sitzend auf ihrer einen Hand hält, und dieses streckt seinerseits den Arm gegen den Hals der Mutter aus. Der Gesichtstypus bei Lorenzo Monacos frühesten Madonnen unterscheidet sich dagegen nicht so sehr von Lorenzo di Niccolos — beide bekunden ihre gaddische Abstammung — die ganze Formenauffassung und das Liniengefühl sowie die daraus folgende Gruppierung u. s. w. sind aber äußerst verschieden. Bei dem ersteren ist die ganze Komposition mit fließenden Linien aufgebaut und umschlossen, bei dem letzteren ist das Motiv wieder in traditioneller Weise behandelt, ohne Bestreben eine persönliche Kunst zu betätigen. Lorenzo di Niccolo entwickelte niemals Angelos Kunsttraditionen, er vermochte sie nicht einmal auf ihrem ursprünglichen Niveau zu erhalten, denn er malte eher als Handwerker als in der Eigenschaft eines Künstlers.

Es wäre doch sicherlich Unrecht die Ansätze zu einem persön-

lichen Stil, die wir in Lorenzo Monacos Arbeiten wahrgenommen haben, nur als eine Folge seiner ungewöhnlichen Begabung zu erklären. Sicher hatte er anderen Kunsteindrücken als denen aus Angelos Bottega seine stilistische Entwickelung zu verdanken. Er hatte wahrscheinlich in seiner Jugend in Beziehung zu einer Malerkunst gestanden, für die der Linienrhythmus weit mehr bedeutete, als es in der angelesken Atelierkunst der Fall war, es ist aber nicht zu verkennen, daß die florentinischen Eindrücke zu dieser Zeit am frischesten bei ihm waren. Lorenzo hat später nie etwas gemalt, was annähernd ebenso sehr von Angelos Figurenstil und Formensinn geprägt wäre wie diese Fresken. In dem Folgenden werden wir sehen, wie die jetzt hervorgehobenen Reminiscensen allmählich ausgetilgt werden. Eine gewisse Bedeutung müssen wir in dieser Beziehung auch der Technik zuerkennen, denn in den wenigen Fällen, da Lorenzo als Freskomaler arbeitete, schloß er sich immer der florentinischen Auffassung der Kunst näher an, als wenn er in Temperatechnik arbeitete. Die Malerei der großen Mauerflächen war stets in Florenz mehr heimisch als in Siena.

Wir haben schon eine annähernde Datierung für die betreffenden Fresken angegeben, es mag hier betont werden, daß sie wahrscheinlich nicht später als ein Jahr nach Angelos Tode, möglicherweise schon bei dessen Lebzeiten, ausgeführt wurden. Angelo starb 1396, dies dürfte ungefähr als die Jahreszahl anzugeben sein, denn später nahm Angelos Einfluß auf die unruhige und wechselvolle Künstlerwelt der Arnostadt ziemlich schnell ab.

---

## III.

## DER MADONNENMALER.

(1398—1408.)

---

Die von uns bisher untersuchten Arbeiten Lorenzos bekunden seine florentinische Schulung und lassen uns in gewissen Ansätzen zu einem persönlichen Stil seine Begabung schätzen, sie sagen uns aber fast nichts über das sienesische Element seiner Kunst. Wir richten aber nun unsere Aufmerksamkeit auf verschiedene Madonnenbilder, die in sukzessiver Reihenfolge im ersten Dezennium des XV. Jahrhunderts entstanden sind, und uns eine gute Gelegenheit bieten, die sienesische Beeinflussung des Malers wahrzunehmen.

Die früheste dieser Arbeiten ist ein dem kgl. Museum in Berlin angehörendes Bild von mittlerer Größe (Nr. 1119), benannt «Florentinische Schule um 1400», welches noch im Herbste 1904 im Depot des Museums steckte. Die verhältnismäßig schmale und hohe Tafel wird oben mit einem gotischen Bogen abgeschlossen, der auf der Innenseite mit «Nasen» geziert ist, die der Künstler auf eine sinnreiche Weise mit der Komposition selbst verbunden hat, indem er den Teppich der hinter dem Stuhl der Madonna herabhängt, an vier derselben befestigt. Dasselbe gotische Einrahmungsmotiv kehrt bei anderen von Lorenzos Madonnen wieder. Die Komposition selbst unterscheidet sich aber hier von den folgenden Bildern vor allem durch die Stellung der Madonna sowie durch eine vorwiegend vertikale Linienführung. Die Madonna sitzt auf einem Stuhl oder auf einer Bank (die durch Restaurierungen unsichtbar gemacht worden ist) in einer steifen und ziemlich unsicheren Stellung mit den Knien weit auseinander und dem einen Bein teilweise unter dem Sitz gebogen. Der

langbeinige Knabe steht mit seinem linken Fuß auf dem linken Knie der Mutter und streckt das andere Bein nach vorne, ohne sich darauf zu stützen, während er sich mit dem rechten Arm an den Hals der Mutter schmiegt und seine linke Hand in ihrer rechten hält. Zu jeder Seite des Thrones stehen je zwei Engel mit über der Brust gekreuzten Händen und im Vordergrunde je ein Heiliger: Links Johannes der Täufer, mit einer ausdrucksvollen Handgebärde zur Madonna redend; rechts S. Nikolaus von Bari, auf seinen Bischofsstab gestützt.

Marias Kleid ist weiß, ihr Kopftuch hellblau, ihr Mantel, der ursprünglich azurblau gewesen ist, hat einen toten grünlichen Ton angenommen. Das Kind trägt einen hell violettroten Mantel in dem Farbenton, den Cennino Cennini «ametisto» nennt, die Decke hinter der Madonna ist karminrot mit einem Blattmuster in Gold. Die heitere, leuchtende Farbenharmonie wird noch durch die himmelblauen Gewänder der kleinen Engel, die Bischofskutte des S. Nikolaus, in derselben Farbe, sowie seine Tunika in zinnober erhöht, welche anderseits von des Johannes' faltenreichem Mantel, der von ametistrot in den Schattenpartien zu beinahe weiß in den Lichtern übergeht, koloristisch aufgewogen wird. Es ist sehr schade, daß der Grund und die sorgfältig verzierten Glorien durch eine dicke, wahrscheinlich vor einigen Dezennien unternommene Neuvergoldung entstellt sind. Bei derselben Gelegenheit ist auch die merkwürdige, augenfällige Jahreszahl angebracht worden, möglicherweise infolge irriger Deutung einer älteren.

Die Ausführung ist eine äußerst sorgfältige. Die zarten, durchsichtig dünnen und leichten Töne sind durch eine Lasiermethode bewirkt, die in dem Folgenden näher beschrieben werden soll. Die Farbengebung steht hier der rein florentinischen am nächsten und erinnert uns in erster Linie an Angelo Gaddis Temperabilder, unter denen wir besonders die zwei Heiligen in der Münchener Pinakotek, das hellgetönte Krönungsbild in der National Gallery (Nr. 568 «School of Giotto») und das gefühlvolle Kruzifix mit Brustbildern Marias und Johannes' in der Kirche S. Giovanni decollato in Sesto nahe Florenz hervorheben möchten. Die beiden letztgenannten Werke sind unseres Wissens bisher Angelo nicht zugeschrieben worden, obgleich sie ein ungewöhnlich gutes Beispiel seines Gefühls für weiche Linien und Farben darbieten. Durch ihre helle und klare Farbenskala nähern sie sich stark dem betreffenden Madonnenbilde von Lorenzo Monaco.

Auch die Madonna erinnert durch gewisse Züge an Angelos Kunst. Sie ist hochgewachsen und groß wie Angelos Frauen, ihr Ge-

sichtstypus ist ein wenig banal wie meistens bei Angelos weiblichen Figuren und die Falten ihres Mantels sind ebenso hart zusammengezogen, wie es bei Angelo in ähnlichen Figurenstellungen gewöhnlich ist. (Vgl. z. B. die knieenden Frauen in der Darstellung von Mariä Tempelgang im Dom zu Prato.) Gleichzeitig müssen wir aber bemerken, daß hier qualitative Elemente hervortreten, die diese Madonna bestimmt von Angelos Frauen unterscheiden. Der Abstand von Angelo wird aber erst recht klar, wenn wir den Blick auf die Heiligen und die kleinen Engel richten. In diesen Figuren tritt Lorenzos sienesisches Künstlernaturell in schlagender Weise zutage.

Die blondgelockten, blaugekleideten kleinen Engel, die der Madonna im Profil zugewandt sind, mit über der Brust gekreuzten Armen — die Büste fast en face — sind typische Nachkommen des holden, schön gewachsenen Engelstammes, der zuerst durch den Zauberpinsel Simone Martinis ins Leben gerufen wurde. Sie sind aber viel zarter und weicher geworden, als bei ihrem ersten Erscheinen — während einer ganzen Generation schwächerer Talente gleichsam abgeschliffen. In Lorenzos Kunst verändern sie sich wenig mit den Jahren. Sie bleiben so wie wir sie hier sehen, zart und weich mit etwas vorgestreckten Köpfen und über der Brust gekreuzten Armen, und sie bilden eine ständige Erinnerung an die intime Beziehung des Malers zur sienesischen Kunst.

S. Niccolo und S. Giovanni sind auch beide Sienesen mit Leib und Seele. Ersterer ein Greis mit strengem Blick und offenem Munde, letzterer ein religiöser Schwärmer der Art, wie sie uns nicht nur in Sienas Kunst, sondern auch in deren Geschichte begegnen. Die Vorbilder dieser Heiligen wie die der Engel können wir bis auf Simone Martinis Kunst zurückverfolgen. Der Gesichtstypus des Johannes mit der nach hinten abfallenden Stirn, der hervorstehenden Kinnpartie und der langen, gebogenen Nase, kommt bei vielen von Simones Figuren vor, besonders ausgeprägt z. B. bei dem knieenden jungen Heiligen ganz links im Vordergrunde auf Simones «Maestà» im Palazzo Pubblico. Seine ausdrucksvolle Gebärde der Hand, deren Innenseite nach außen gekehrt ist, gleichsam als ob er zu Maria und dem Kinde redete, ist auch ein typischer sienesischer Zug. Man findet sie in Duccios großem Dombild, in Simones Johannesbild im Museum zu Pisa, bei Andrea Vanni, Lorenzos Zeitgenossen, (das Bild in S. Stefano), und noch bei einem so viel späteren Maler wie Matteo di Giovanni. Dagegen ist diese Handbewegung des Täufers den Florentinern ganz fremd, sie stellen ihn im ganzen Laufe des XIV. und

XV. Jahrhunderts dar als einen der prophetisch auf Christus, seinen Nachfolger, hinweist, was ich zu konstatieren Gelegenheit gehabt habe, seitdem mein Freund Mario Krohn meine Aufmerksamkeit auf diesen Zug gelenkt. Die florentinische Darstellungsweise schlich sich jedoch bei einzelnen sienesischen Künstlern wie Taddeo di Bartolo und Domenico di Bartolo ein, die wahrscheinlich mit einflußreichen florentinischen Malern in Berührung gestanden hatten; wenn dieselbe aber bei älteren sienesischen Künstlern vorkommt, ist sie entweder falsch aufgefaßt oder teilweise mit dem sienesischen Handmotiv vereinigt. (Siehe z. B. Lippo Memmis «Maestà» in San Gimignano und Ambrogio Lorenzettis «Pietà» in der Akademie zu Siena, wo der Täufer mit dem Finger zeigt, obgleich die Hand mit der Innenseite nach außen gekehrt ist und er zu reden scheint.)

S. Nikolaus' Typus mit dem hervorstehenden Kinn und dem geöffneten Munde ist auch rein sienesisch, von Simones Greisen herstammend, und seine linke Hand, die die dicke Bischofskutte lose umfaßt, könnte fast direkt irgend einer Arbeit von Simone oder Lippo entlehnt sein. Dasselbe Motiv wiederholt sich bei mehreren der stehenden Figuren in der Capella S. Martino in S. Francesco zu Assisi und auch auf Gemälden von Simone und Lippo, gewöhnlich aber kraftvoller als bei Lorenzo, der es wahrscheinlich durch eine schwächere Zwischenhand übernommen hatte. — Die Hauptsache ist jedoch, daß diese Heiligen nicht nur formal, sondern ihrer ganzen Art und ihrem Gemüte nach Sienesen sind, sie sind von einem Künstler konzipiert, dessen ganze Seele von sienesischem Gefühl durchdrungen war.

Denselben sienesischen Grundzug wie in der Berliner Madonna finden wir in einem kleineren Bilde, das der Akademie in Siena gehört, wo es im dritten Saale hängt, ohne offiziell oder von der Mehrzahl der Forscher von den gleichzeitigen sienesischen Bildern unterschieden zu werden. Mr. Berenson dürfte der einzige sein, der das betreffende Bild richtig bestimmt hat, wie er uns aber mitgeteilt, ist er geneigt, dasselbe etwas später in Lorenzos Produktion einzustellen, als wir glauben es tun zu können.

Es ist ein kaum 50 cm breites Klappaltärchen, vielleicht dazu bestimmt, auf Reisen mitgenommen werden zu können. Im Mittelbilde sitzt Maria etwas nach links gekehrt auf einem Wolkenbett mit dem rechten Bein unter sich und dem linken nach oben im Winkel gebogen. Sie hält den boltzsteifen Knaben sitzend auf ihrem linken Knie. Er hebt die rechte Hand zum Segen und umfaßt mit der linken einen Vogel. Auf dem rechten Flügel steht S. Nikolaus

von Bari, auf dem linken Johannes der Täufer mit Kreuz und Schriftrolle in den Händen, zwei langgezogene, magere Figuren, in Dreiviertelansicht der Madonna zugewandt. In den spitzen Triangelfeldern, mit denen die Flügel abgeschlossen werden, sind Maria und der Engel Gabriel als Kniestücke dargestellt; in dem Giebelfelde über der Mittelgruppe zwischen dem Rahmen und dem in den Grund eingedrückten Ornamentbogen sieht man einen Bischof mit Stab und Buch in Halbfigur.

Der Typus der Maria, die Neigung ihres Kopfes und die etwas steife Zeichnung des Oberleibes stimmen im wesentlichen mit der Berliner Madonna überein. Wenn wir uns den Knaben stehend denken, wird er auch seinem größeren Bruder in Berlin sehr ähnlich. Die Mantelfalten sind in beiden Fällen etwas zugezogen und steif und entbehren dekorativer Breite. Außerdem sollte Marias Hand mit den kurzen Fingern mit der linken Hand der Berliner Madonna oder der Hand des S. Nikolaus' auf demselben Bilde verglichen werden. Der Hauptunterschied gegen das vorhergehende Bild besteht in den sitzenden Stellungen Marias und des Knaben. Obgleich etwas ungelenk gezeichnet, bilden sie einen Beweis für Lorenzos beginnendes Bestreben nach einer von Bogenlinien einheitlich umschlossenen Madonnenkomposition. Die beiden Heiligen sind durchaus sienesisch, aber ein wenig persönlicher gezeichnet als die beiden früheren; die kleine Jungfrau sowie der Verkündigungsengel sind den Engeln auf dem Berliner Bilde ganz ähnlich. Ein sehr charakteristischer sienesischer Zug ist die Handstellung der Maria: horizontal unter der Brust.

Die Farbengebung ist auch in diesem Bilde sehr hell. Sowohl Marias Unterkleid als ihr Mantel sind ganz weiß mit goldenen Sternen besäet, der Kittel des Kindes ist gelb, die Decke um seine Beine hellblau und das Wolkenbett in demselben Ton. Nikolaus trägt einen rotbraunen Bischofsmantel über seinem weißen Hemd, Johannes hat einen rosafarbenen Mantel. Das kleine Bild ist mit miniaturartiger Sorgfalt ausgeführt und eines der am besten erhaltenen Werke, die wir von Lorenzo besitzen.

Der Umstand, daß dies kleine Triptychon sich in der Akademie in Siena befindet, sowie dessen ausgeprägt sienesischer Charakter, könnte leicht vermuten lassen, daß es schon vor Lorenzos Umzug aus seiner Geburtsstadt entstanden war. Wie begründet auch diese Vermutung scheinen kann, sind wir doch eher geneigt anzunehmen, daß es gleichzeitig mit oder kurz nach dem größeren Bilde in Berlin ausgeführt worden ist, in welchem doch ein gewisser florentinischer

Zug — am deutlichsten in der Farbengebung — darauf hindeutet, daß es gemalt wurde, nachdem der Künstler nach der Arnostadt übersiedelt war.

Wir haben nun genug von sienesischem Geist und sienesischem Stil in Lorenzos Malerei wahrgenommen, um mit einer gewissen Neugierde zu fragen: Wer war denn sein Lehrer in Siena? Die Frage ist viel schwieriger zu beantworten, als die nach seinem Lehrer in Florenz, denn erstens können wir die Jahre nicht genau bestimmen, in denen Lorenzo in Siena Unterricht erhielt, und zweitens gab es in den 70 er und 80 er Jahren in Siena eine so große Zahl jetzt unbekannter Maler, die alle nach Kräften versuchten in Simone Martinis Fußstapfen zu treten. Und wie manchen kleinen Talenten ist nicht die Ehre widerfahren in der Kunstgeschichte erwähnt zu werden, nur aus dem Grunde weil sie die ersten Lehrer eines großen Künstlers gewesen sind!

Aus den im ersten Kapitel mitgeteilten biographischen Daten geht zur Genüge hervor, daß sich Lorenzo vom Jahre 1390 an in Florenz befand und wahrscheinlich schon einige Jahre dort ansässig gewesen war, da er sonst wohl in Siena Mönch geworden wäre. Auch war er vermutlich bei seiner Uebersiedelung ein verhältnismäßig entwickelter Künstler: Arbeiten, die er ausführte als er noch ganz dem Kloster angehörte, verraten sienesische Grundelemente neben frischen Eindrücken von Angelo Gaddis Kunst. Es ist deshalb anzunehmen, daß der junge Lorenzo während der 80 er Jahre ein Atelier in Siena besuchte. Er braucht nicht mehr als zehn bis zwölf Jahre alt gewesen zu sein als er zu malen begann, und wenn das der Fall war, könnte seine erste Lehrzeit eine Periode von wenigstens 5—7 Jahren umfaßt haben.

Unter bekannten sienesischen Malern ist ohne Zweifel Bartolo di Maestro Fredi am ehesten als Lorenzos Lehrer zu nennen. Die noch existierenden Arbeiten seiner Zeitgenossen Andrea Vanni, Luca Thomé, Jacopo di Mino del Pelliciajo u. a. verraten in stilistischer Hinsicht keine Beziehungen zu Lorenzos Kunst. Von Barna da Siena, dessen Fresken im Dom zu S. Gimignano uns sowohl durch die Kompositionen als in der Linienführung oft an Lorenzos Bilder erinnern, wird — und zwar wie es scheint aus guten Gründen — angenommen, daß er seine Wirksamkeit 1380 oder 1381 endete. Bartolo di Fredi malte zwar schon zwei Dezennien vor Barna Fresken in S. Gimignano, dieselben sind aber nunmehr so stark restauriert, daß wir uns nicht an sie halten können um eine Auffassung seines Stils zu gewinnen.

Außerdem ist Bartolos Kunst nicht so einnehmend wenn er Fresken oder Bilder mit Figuren in großem Maßstabe malt, als wenn er sich mit kleinen Figuren bewegt. Er ist ein intimer und zarter Künstler, sein Stil steht in näherer Verwandtschaft zu dem eines Miniaturmalers als zu dem eines monumentalen Freskomalers.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Bartolo ein Schüler des Lippo Memmi, wenn auch mit etwas Nebeneinfluß von Pietro Lorenzetti. Typen, Handform und Stellungen seiner Figuren können direkt von Lippo hergeleitet werden, und der Name des größeren Künstlers wird sogar in einigen Fällen der Arbeit des Schülers gegeben; so z. B. der Madonna mit den vier Heiligen, die am Ende des ersten Zimmers in der Akademie in Siena hängt (Nr. 51),[1] und einem anderen Lippo zugeschriebenen Bilde in Berlin, welches Maria auf einem niedrigen Kissen mit dem Kinde an der Brust sitzend darstellt (Nr. 1072).[2] Beide Bilder zeigen gerade die Art Verflachung der lyrischen Auffassung Lippo Memmis und Verallgemeinerung seiner unendlich weichen und zarten Linienführung, wie wir sie von dem jungen Bartolo erwarten durften, nachdem wir ihn in seinen späteren Werken kennen gelernt haben. Hiermit will ich Bartolo keineswegs eine weiche, dekorative Linienführung absprechen — viele seiner kleinen Figuren sind mit wirklicher Grazie gezeichnet — er besitzt aber nicht den hohen Grad von rhythmischem Gefühl, er ist kein Liniendichter wie Simone und Lippo. Sein Stil ist zum großen Teil angelernt, zuweilen kann er aus der Rolle fallen und erstaunlich hart und plump werden.

In diesem Zusammenhang interessieren uns indessen Bartolos rein persönliche Eigenschaften weniger als seine Fähigkeit charakteristische sienesische Stilzüge, die zuerst von Simone und Lippo ausgeprägt worden waren, in sich aufzunehmen und seiner Generation zu überliefern. Und in dieser Beziehung steht er wohl ohne Nebenbuhler da, denn es gibt keinen, der sich mit größerem Erfolg Lippos Ausdrucksweise angeschlossen hätte, als er es getan. Bartolo di Fredi ist der Künstlerpatriarch in Siena zu Anfang des XV. Jahrhunderts, er steht da als Träger der alten, stolzen Traditionen, obwohl seine persönlichen Kräfte keineswegs genügen, um sie würdig aufrecht zu

---

[1] Das Mittelstück von Lombardi photographiert (2443).

[2] Photogr. Hanfstaengl, 505. Das Bild ist jedenfalls nicht von Lippo selbst ausgeführt, sowohl die Zeichnung wie die Farben sind anders als in seinen eigenhändigen Arbeiten und weisen auf Bartolo di Fredi hin. Diesem Meister wird im Kaiser-Friedrich-Museum ein kleines Predellastück (Nr. 1112), die Anbetung der Könige darstellend, zugeschrieben. Das Bild ist aber florentinisch, von Niccolo di Pietro Gerini gemalt.

halten. Wir müssen dies bedenken, wenn wir Einzelheiten in Lorenzos Bildern begegnen, die im ersten Augenblick die Erinnerung an Simone und Lippo wachrufen, denn gerade in dieser seiner Eigenschaft als Träger der Traditionen durfte Bartolo mit dem größten Rechte Lorenzos Lehrer in Siena genannt werden.

Ein Vergleich zwischen Arbeiten von Bartolo aus den 80er Jahren und frühen Bildern von Lorenzo kann auch nur bestätigen, daß Lorenzo eine große Zahl echt sienesischer Motive aufgenommen (auf die wir nach und nach hinweisen werden), die er vielleicht in Bartolos Atelier gelernt hatte, ohne eine entscheidende Beeinflussung durch dessen spezifisch persönliche Künstlereigenschaften erfahren zu haben.

Zwischen den im vorigen Kapitel beschriebenen Fresken und den Madonnen in Berlin und Siena können nicht viele Jahre liegen. Die stilistischen Verschiedenheiten, die in ihnen zutage treten, beruhen weniger auf einer persönlichen Entwickelung des Künstlers als darauf, daß er sich verschiedenen Vorbildern angeschlossen, indem er in verschiedener Technik, verschiedenem Format und zu verschiedenen Zwecken arbeitete. Dieser Umstand ist geeignet uns beim ersten Blick zu beirren, bei näherem Nachdenken müssen wir zugeben, daß es bis zu einem gewissen Grade in der Natur der Sache lag.

Lorenzo hatte in seiner frühesten Jugend starke Eindrücke von sienesischer Malerei empfangen, er hatte vielleicht Bartolo di Fredis Bottega besucht und eine Unzahl jener kleinen für Hausaltäre bestimmten Bilder gesehen, die damals in der Stadt der Madonna verfertigt wurden. Er hatte gründlich gelernt die einzelnen Figuren zu zeichnen, die darin vorkommen sollten, und er hatte gelernt, die traditionellen Kompositionen richtig zusammenzustellen. — Kurz darauf kam er nach Florenz, ganz eingenommen für sienesische Kunst. Sicher malte er damals viele Bilder, die später verloren gegangen sind. Als aber der Ruf seiner Geschicklichkeit in der Behandlung der heiligen Gegenstände seine Brüder im Kloster erreichte, bekam er den Auftrag, die Klosterkirche mit Malereien zu schmücken. Bald darauf kamen die Nachbarn von Sta. Maria Nuova mit der nämlichen Bitte. Nun galt es große, kahle Flächen mit Schilderungen zu bedecken, dies konnte aber nicht in der zierlichen sienesischen Manier geschehen. Lorenzo sah sich nach einem Vorbild um und fand in Angelo Gaddi eine anerkannte Autorität der dekorativen Freskomalerei. Wir sahen, daß Lorenzo die Kunst dieses Meisters mit Aufmerksamkeit verfolgte.

So ungefähr möchten wir die auffallende Unregelmäßigkeit in der frühesten Produktion Lorenzos erklären. Er schwankt zwischen ver-

schiedenen Einflußquellen, aus denen er zu verschiedenen Zeiten lebenspendendes Wasser getrunken hatte, und die erst allmählich sich bei ihm zu einem klar fließenden Strom vereinigten. Er erreicht seine künstlerische Reife in einem verhältnismäßig vorgerückten Alter; seine persönliche Entwickelung vollzieht sich schrittweise bis zu seinem Tode. Die Schritte sind aber zuweilen so kurz, daß sie eine völlig sichere chronologische Bestimmung mehrerer kleinerer Arbeiten fast unmöglich machen. Um die stilistische Entwickelungskette in Lorenzos Oeuvre zusammenfügen zu können, müssen wir so weit irgend möglich den Blick fest auf die datierbaren Meilensteine gerichtet halten und die kleineren Werke zwischen dieselben gruppieren.

Denselben Typus wie bei der Berliner Madonna finden wir in einem kompositionell freier bewegten Madonnenbilde, das Mr. Victor G. Fischer in Washington U. S. A. gehört.[1] Die Zeichnung ist viel freier, der Faltenwurf breiter und weicher geworden. Die Stellungen und Bewegungen der Figuren sind weniger steif. Ein einheitlicher, rhythmischer Kontur, der eine ganz neue dekorative Schönheit in die Komposition bringt, umschließt die Gruppe. — Die Madonna sitzt wie auf dem Mittelbild des Siena-Triptychons mit dem einen Bein unter sich und dem anderen im Winkel nach oben gebogen, statt der Wolken hat sie aber ein Kissen zur Basis. Der Knabe, der auf ihrer linken Hand sitzt, streckt die eine Hand nach dem Kopftuch der Mutter aus, so daß sein Arm ihre weich gebogene Schulterlinie verfolgt, welche eine Fortsetzung in dem Rückenkontur und dem Mantel der Madonna findet. Auf der linken Seite bildet sich ein demselben ungefähr entsprechender Bogen über Marias kräftiger Schulter, die infolge ihrer Drehung nach rechts etwas mehr als die rechte Schulter nach auswärts gebogen ist. Die Seitenkonturen des breiten Hauptes bilden Kurven von ungefähr gleicher Tiefe wie die Schultern; unten entstehen durch den Mantelsaum drei gleichwertige Wellen. Die ganze Gruppe ist also deutlich von einem harmonischen Bogenliniensystem umschlossen, aus dem nur das Haupt des Kindes und das Kissen an der linken Seite herausragen. Der gotische Spitzbogen des Rahmens zeigt natürlich dieselbe Biegung wie die Konturen der Gruppe. Die kleinen knieenden Engel zu beiden Seiten der Madonna tragen aber streng genommen nicht zu der einheitlichen Linienwirkung bei. Sie sind hier mit gekommen, weil sie gewöhnliche Elemente

---

[1] Es ist uns nur in einer Photographie, die wir Mr. Berenson verdanken, bekannt.

der sienesischen Bilder waren, aber mit dem Bestreben des Künstlers nach rhythmischer Linienkomposition fallen sie bald weg. Das Bild ist wahrscheinlich ein paar Jahre später entstanden als das in Berlin, dürfte aber kaum nach 1403 einzustellen sein.

Hierauf folgen drei mit Jahreszahlen bezeichnete Werke. Sie bieten uns also feste Haltepunkte für die stilistische Chronologie. Zwei derselben sind 1404 und eines 1405 datiert; am frühesten ist wahrscheinlich die bekannte große Pietà in den Uffizien entstanden. Hier finden sich noch deutliche Spuren der Stilelemente, die die Fresken charakterisieren. Der Messiastypus besonders ist noch etwas gaddisch, die Draperiebehandlung ist härter als wir es erwartet hätten, die Komposition wird nicht von einem dekorativen Liniensystem völlig beherrscht. Doch dürfte der schlechte Eindruck, den das Bild in ästhetischer Beziehung macht, wesentlich eine Folge des unsympathischen Motives sein.

Christus steht in einem offenen Steinsarge. Sein Haupt ist nach links gewandt, die Augen sind geschlossen. Maria und Johannes liegen teilweise vor dem Sarge zu beiden Seiten auf den Knien, sie umfassen jeder einen Arm des Heilands und liebkosen ihn unter Tränen. Der Hintergrund ist größtenteils mit Händen, Köpfen und Martergeräten bedeckt, die durch ihre Zusammenstellung Szenen aus Christi Passion andeuten — eine ähnliche Mönchkomposition, die wir aus dem einen Fresko kennen, hier aber auf zwei Personen weniger beschränkt. Das große Format des Bildes, was auch an den Fresken erinnert, hat wahrscheinlich dazu beigetragen gaddische Reminiszenzen im Figurencharakter sichtbar zu machen. Trüge das Werk nicht die authentische Jahreszahl 1404, so reihten wir es am liebsten zwischen die Fresken und die beschriebenen Madonnen ein, was uns vor einem allzu frühen Datieren der von uns durchgenommenen Werke zu warnen scheint. — Es gibt doch hier persönliche Stilelemente, die tatsächlich ein späteres Stadium als das der Fresken bezeichnen: die Handform ist schon dieselbe, die der Künstler im ganzen ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts beibehält, das gut modellierte Haupt des Johannes kommt auch in späteren Werken wieder vor, und die ganze Konturierung der Figur erinnert an die Madonna bei Mr. Fischer. Die Linienführung und die Manteldrapierung, bei der wir besonders die scharf hervortretende Spitzfalte mitten vor dem linken Bein des Johannes bemerken müssen, verbinden diese Figur auch mit einer späteren Madonna, die 1405 datiert ist. Sie befindet sich nunmehr im Besitz des Cav. Aldo Noseda in Mailand, seitdem sie von uns vor ein paar Jahren bei einem Kunsthändler in Florenz entdeckt wurde.

Die Komposition des Bildes stimmt in den Hauptzügen mit der von Fischers Madonna überein. Maria sitzt auf dem niedrigen Kissen und hält den Knaben auf ihrer linken Hand und dieser erfaßt wieder mit der einen Hand das Kopftuch der Mutter. Der hauptsächliche Unterschied im Vergleich zu der oben erwähnten Komposition besteht darin, daß Maria hier das rechte Bein unter sich biegt und das linke im Winkel nach oben hält, wodurch der Kontur der Gruppe auf der rechten Seite in zwei Bogen geteilt wird. Der obere Bogen entsteht durch den Arm und die linke Seite des Knaben nebst einem Stück von Marias Mantel, der untere durch das gegen den Boden gebeugte Knie der Madonna. Die Linie über diesem Knie setzt anderseits nach oben durch den Mantelsaum und Marias schräge horizontal gestellten Arm in einem weiten S fort, was der Linienführung größere Abwechslung verleiht als bei dem vorherigen Madonnenbilde. Marias linke Seite bildet eine mehr gerade herabfallende Linie, die in zwei wie vertikal gestellte Wellenspitzen gebildete Falten ausläuft (wie bei dem knieenden Johannes in der Pietà). Auch die Falten über dem nach oben gebogenen Knie erinnern durch ihre verhältnismäßig steife Form an den Faltenwurf in Johannes Mantel. Marias Antlitz ist eine etwas verfeinerte Auflage des Typus Christi in dem genannten Pietà-Bilde. Wir können es uns also doch erklären, daß die fraglichen Bilder zwei aufeinanderfolgende Jahreszahlen tragen, wenngleich das letztere einen großen Fortschritt in dem Bestreben nach einer konsequenten Linienkomposition bekundet.

Das dritte datierte Bild aus ungefähr derselben Zeit ist ein größeres Altartriptychon. Es gehört gegenwärtig der Collegiata-Galerie in Empoli, wurde aber wahrscheinlich ursprünglich für eine dem S. Donninus geweihte Kirche oder Kapelle ausgeführt. Es fesselt uns auf den ersten Blick durch eine so große formelle Reife und künstlerische Feinheit, daß wir die Jahreszahl MCCCCIV auf dem Rahmen unter der Madonna nicht ohne Verwunderung lesen. Das Bild ist also ungefähr gleichzeitig mit der Pietà und wenigstens nicht später als die Madonna in Mailand entstanden — auf Grund der authentischen Jahreszahlen müssen wir es glauben, doch nur indem wir aufs neue betonen, daß Lorenzos früheste Produktion eine sehr unregelmäßige Entwickelung an den Tag legt.

Die Komposition des Mittelbildes ist in ihren Grundzügen dieselbe, die wir von den eben beschriebenen Madonnen kennen. Maria sitzt auf einem niedrigen Kissen. Ihr rechtes Bein hält sie unter sich gebogen, so daß das Knie den Boden berührt, das linke ist zu-

sammengezogen mit gerade nach oben gerichtetem Knie. Das schlecht proportionierte Kind mit plumpem Kopf sitzt auf der linken Hand der Mutter; es schlingt den einen Arm um ihren Hals und hält in der anderen Hand ein aufgeschlagenes Buch. Marias kraftvoller Gesichtstypus erinnert in seinen Grundzügen an die Berliner Madonna, zeigt aber doch im Vergleich mit dieser eine gewisse Verfeinerung. Auf dem linken Flügel stehen S. Petrus und der Abt S. Antonius, zwei alte, ernste Männer, von denen zumal der Eremit mit erstaunlich sicherer und kraftvoller Charakteristik gegeben ist. Sie sind übrigens von vortrefflicher Kontrastwirkung gegen die beiden Heiligen auf dem entgegengesetzten Flügel, S. Donninus und Johannes den Täufer. Ersterer steht neben seinem Hündchen auf ein Schwert gestützt, das ihm bis über die Brust reicht, und betrachtet die Madonna mit wirklich kindlicher Innerlichkeit; er ist so zart und weich wie ein Knabe von 15 Jahren. Johannes der Täufer, der sich ihm mit sprechendem Blick zuwendet, und auf florentinische Weise auf den Knaben zeigt, ist trotz seines Kamelhaargewandes unter dem Mantel weit weniger ein Asket der Wüste als ein feinhäutiger junger Klosterschwärmer. Der charakteristische Unterschied zwischen den Figuren auf den beiden Flügeln wird noch durch die Farbengebung erhöht. Links auf der Seite der jungen Figuren sind die hellen roten Töne vorherrschend: zinnober in S. Donninus Tunika und ametisto in dem faltigen Mantel des Johannes. Auf dem rechten Flügel sind die Farben ernst, dunkel und schwer: das Gewand des S. Antonius ist grau und schwarz, S. Petrus' Mantel ist in gedämpftem Orangeton gehalten. Das Bild hat aber durch den Zahn der Zeit seinen ursprünglichen koloristischen Zauber verloren. Marias weißes, sternenbesäetes Gewand ist ergraut und ihr blauer Mantel verblichen, auch so noch stehen sie aber in feiner Harmonie zu dem rosafarbigen Kittel des Kindes.

In den Giebelfeldern über den Flügelbildern sind Maria und der Engel der Verkündigung als Halbfiguren in Medaillons dargestellt, das krönende Stück über dem Mittelbilde fehlt. Man könnte vermuten, daß dieses mit einem Fragment identisch sei, das den toten Christus in Halbfigur mit über der Brust gekreuzten Armen darstellt, und Morellis Sammlung in Bergamo angehört. Das Stück stimmt tatsächlich in stilistischer Beziehung mit dem Triptychon überein; auch dessen Größe und Format sprechen nicht gegen unsere Vermutung, die aber keineswegs eine zwingende ist.

Das Empoli-Triptychon überragt nicht nur koloristisch und psychologisch Lorenzos übrige Produktion aus derselben Zeit, es ist

auch als Linienkomposition das Vollendetste, was er bisher geschaffen. Die Zeichnung ist kräftiger und sicherer aber zugleich auch zarter und reicher an Nuancen als die der vorherigen Bilder. Die Mäntel der Heiligen sind anerkennenswert organisch drapiert, ohne darum das rein dekorative Element der Liniengebung zu schwächen. Besonders zu beachten ist die Zeichnung der rechten Mantelkonturen bei S. Donninus und Johannes dem Täufer, die in parallelen Wellenlinien gezogen sind und in gleicher Höhe bei jeder der Figuren eine charakteristische Spitzwelle bildet wie wir sie schon zweimal in Lorenzos Bildern wahrgenommen. (Sie wird teilweise in dem Mantel des Johannes durch die gewundene Säule verdeckt.) Im Vergleich mit den Heiligen zu beiden Seiten der Berliner Madonna bezeichnen diese Figuren gerade in bezug auf die Drapierung und die Linienführung einen großen Fortschritt in dem Bestreben nach einem persönlichen Stil. Die früheren sind nach sienesischen Vorbildern gestaltet, die letzteren durchaus frei und sicher gezeichnet.

Die Gruppe der niedrig sitzenden Madonna mit dem Kinde auf der rechten Hand bekundet auch konsequente Fortschritte derselben Art. Sie ist breiter gestaltet als die früheren Madonnen. Die Bogenlinie über dem Haupt und der linken Schulter der Maria sowie die entgegengesetzte über der Seite und dem Arm des Kindes sind mehr ausgebogen als früher der Fall gewesen, wie auch der Bogen des Rahmens viel weniger zugespitzt ist. Gerade über der Figur ist eine S-Linie deutlich bezeichnet durch den äußeren Kontur des Knaben, der in der Mantelfalte, welche über Marias nach unten gebeugtes Knie gezogen ist, fortsetzt um mit dem horizontalen Bogen des unteren Mantelsaumes zu enden. Der Kontur der linken Seite schließt mit einem etwas unorganischen Linienschnörkel, der zwar ornamental gezeichnet ist, aber doch darauf deutet, daß der Künstler anfangs sich nicht klar bewußt war, wie er diesen Mantelzipfel disponieren sollte. Auf der rechten Seite sehen wir das «Spitzwellenmotiv» besonders klar hervortreten. Es gibt sich jetzt deutlich als ein vertikal gestellter, breit ausgezogener gotischer Kielbogen zu erkennen, oder als das Zeichen, das in der Musikterminologie Akkolade heißt. Dieses Linienmotiv, mit ausgezogenen Rundbogen kombiniert, bildet den roten Faden in Lorenzos Entwickelungsgang als Zeichner. Wir werden oft wahrnehmen können, wie dasselbe in verschiedenen Kombinationen auftritt und bei verschiedenen Dingen wie Figuren, Interieurs, Klippenformationen u. s. w. angewandt wird. Zu betonen ist auch, wie vollständig die Mittelgruppe in Bogen-

linien eingeschlossen ist. Keine jener herausstehenden, etwas steifen Falten, die in den früheren Bildern den fließenden Kontur unterbrechen, finden sich hier; der Künstler hat den einheitlichen Rhythmus durch verschiedene Kombinationen zu wahren gewußt. Man betrachte z. B. wie gut des Kindes Rückenlinie in dem Mantel der Madonna fortsetzt, und wie dieser unmerklich in das Kissen übergeht, während der Rhythmus an der entgegengesetzten Seite dadurch gestärkt wird, daß das Kissen hier in demselben Bogengrad wie die Mantelfalte auf dem Fußboden gezeichnet ist.

Die drei zuletzt beschriebenen Madonnen bilden eine spezielle Gruppe. Ihre Kennzeichen sind zunächst Marias niedrige, sitzende Stellung (wobei das nach oben gebogene Knie einen passenden Ausgangspunkt für Mantelfalten bildet, die auf den Fußboden hinausfließen), die Position des Kindes auf der Mutter Hand und dessen Gebärde nach innen gegen ihren Hals, die horizontale Stellung von Marias anderer Hand, sowie die rund umschließende Konturenführung.

Die Frage liegt nahe, wo der Künstler den ersten Impuls zu der eigentümlichen, niedrigen Stellung der Maria empfangen. Wahrscheinlich in Siena. Unseres Wissens existieren keine florentinischen Madonnen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, die diese Stellung einnehmen, dagegen wurde sie in Lippo Memmis Atelier angewandt. Dies geht u. a. aus einem Bilde in Berlin hervor, das wir schon oben als eine mögliche Jugendarbeit des Künstler Bartolo di Fredi bezeichneten (Nr. 1072). Durch Lorenzo gewinnt diese Madonnenkomposition Heimatsrecht in der florentinischen Kunst und wird oft von seinen Schülern angewandt. Möglicherweise ist es Lorenzo zu verdanken, daß diese Komposition schon einem der späteren Schüler Angelo Gaddis bekannt wurde, unter denen einer besonders das betreffende Motiv gern aufnahm. Er ist uns dem Namen nach unbekannt, seine Bilder sind aber äußerst gewöhnlich und erinnern durch die weiblichen Figuren oft an Angelos Arbeiten. Eines seiner Hauptwerke ist das Altarbild in Sta. Catarina a l'Antella, wo Spinello Aretino seine besten Fresken gemalt hat, ein anderes ein Triptychon im Museum in Berlin (Nr. 1039, einem «Nachfolger des Orcagna» zugeschrieben). Außerdem mögen kleinere Madonnenbilder in den Uffizien (Nr. 34), in der Akademie (Nr. 245) in Oratorio di S. Ansano (Fiesole), bei R. Kann in Paris u. a.[1] erwähnt werden, die alle dieselbe niedrige

[1] In der Galerie zu Altenburg ist ein klotziges Abendmahlbild von ihm der pisanischen Schule zugeschrieben (Nr. 28); im Depot des Museums in Berlin vier stehende Heilige in Halblebensgröße.

Stellung der Maria zeigen. Die Bilder sind wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts entstanden, so daß sich eine Beeinflussung seitens Lorenzos denken läßt — wenn nicht dieser Gaddi-Schüler direkte Eindrücke sienesischer Kunst empfangen hatte.

Einige kleine Bilder schließen sich stilistisch den Madonnen von 1403—1405 nahe an. Das früheste derselben ist eine kleine Tafel im Museum zu Altenburg (Nr. 23), die dort dem Spinello Aretino zugeschrieben wird. Sie stellt Christus am Kreuze, Benediktus und Romualdus an beiden Seiten des Kreuzes auf dem Boden sitzend und Franziskus vor dem Kreuze knieend dar. Die beiden weißgekleideten, sitzenden Mönche sind in künstlerischer Hinsicht die bedeutendsten Partien des Bildes und auch die, die sogleich Lorenzos Hand verraten. Ihre zusammengekauerten Stellungen mit den Knien unter der Brust wie auch ihre gefühlvollen Typen und gewaltsamen Kopfbewegungen sind durchaus charakteristisch für Lorenzo, die Plumpheit der Gestalten verrät aber noch eine gewisse Ungewohnheit bei dem Maler. In Christi und S. Franziskus' Typen, der letztere in Dreiviertelprofil gegen das Kreuz gewandt, spüren wir auch deutliche Reminiszensen von Angelo Gaddi, die wahrscheinlich die oben angeführte, unmögliche Bestimmung des Bildes hervorgerufen haben. In technischer Beziehung überragt das Bild schon Angelo und seine Zeitgenossen (wie auch Spinello) und schließt sich besonders durch die Art und Weise wie die Glanzlichter aufgesetzt sind Lorenzo Monacos späteren Temperamalereien nahe an. Die Farbenstimmung in weiß und grau auf goldenem Grunde ist sehr feinfühlig und kaum bei einem anderen florentiner Maler aus dieser Zeit zu finden.

Stilistisch mehr entwickelt und wahrscheinlich ein paar Jahre später entstanden ist die Kreuzigung im Besitz des Mr. Charles Lœser in Florenz. Die Bildfläche selbst ist kaum größer als ca. 50 × 30 cm und gleichwohl macht die Komposition einen großen, dekorativen Eindruck — eine Folge der wirkungsvollen Linienführung. Das Kreuz erhebt sich in der Mitte aus dem Felsenboden. Hinter dem Kreuze ragen zwei Klippen, die gegeneinander in Zirkelsegmenten ausgeschnitten sind, diese laufen ungefähr bei Christi Füßen zusammen. Oben ist das Bild mit Bogenlinien von ungefähr derselben Gradgröße beschlossen und in der Weise wird die Hauptfigur in einem ellipsenförmigen Felde mit Goldgrund eingerahmt, während die beiden Seitenfiguren, Maria und Johannes, sich gegen die dunklen, grauen Klippen weniger scharf abheben. Ein Vergleich zwischen dem knieenden Johannes auf diesem Bilde und der entsprechenden Figur in der großen Pietà von

1404 ist recht lehrreich: Wir sehen, daß sie aus derselben Periode in der Entwickelung des Malers stammen — die Typenbildung ist ganz die nämliche, die Handform genau übereinstimmend, die Falten sind in gleicher Weise disponiert — aber das intime Gefühl, das der kleinen Figur einen so feinen künstlerischen Zauber leiht, ist bei dem großen Format während einer mühevollen und ungewohnten Ausführung verflüchtigt. Auch hat der Maler die große Figur nicht so gut formell beherrschen können, wie die kleine, sie ist weniger gut proportioniert, steif in ihren Bewegungen und zum Teil sehr hart gemalt. (Siehe z. B. das metallische Haar.)

Drei kleinere Fragmente, die ursprünglich einem größeren Altarwerk der Kirche S. Jacopo sopr' Arno gehörten,[1] jetzt aber durch Rokokorahmen und Uebermalung entstellt sind, haben gegenwärtig in dem Magazin der Uffizien eine Freistatt gefunden. Sie stellen Christus am Kreuze und in zwei gesonderten Bildern die trauernden Maria und Johannes auf dem Boden sitzend dar. Christus ist eine fein gezeichnete, gefühlvolle Figur, die sich der entsprechenden Figur in dem Bilde zu Altenburg und in Mr. Lœsers Bild eng anschließt. Unterhalb des Kreuzes ragen wieder zwei Klippen empor, die in konkaven Bogen gegeneinander ausgeschnitten sind. Zusätze wie die kleinen Engel, die Christi Blut auffangen, und der Pelikan über dem Kreuze, deuten auf ein etwas früheres Datum als das Bild bei Mr. Lœser bezeichnet. Dies ist auch der Fall bei der Johannesfigur und zwar besonders wegen der breiten, gaddischen Handform: Sie unterscheidet sich deutlich von der mehr gleichmäßig schmalen Handform mit langen, aneinander liegenden Fingern, wie sie bei Lorenzos Figuren zwischen 1404 und 1410 gewöhnlich ist.

Wertvoller in jeder Beziehung sind zwei andere Fragmente die beide einen thronenden Heiligen darstellt. Das eine in der herzogl. Galerie in Cassel zeigt uns König David auf der Harfe spielend, das andere, in der Sammlung Lotzebeck in München, den thronenden Petrus mit Buch und Schlüssel in den Händen. Die Bilder haben ganz das nämliche Format und dieselbe Größe und bilden in jeder Hinsicht Pendants zueinander, so daß wir kaum daran zweifeln können, daß sie ursprünglich in demselben Altarwerk vereinigt waren. Es liegt dann nahe an der Hand an das Altarbild, das Lorenzo nach Vasaris und Ricchas Angaben für die Kapelle Fioravanti in S. Pietro

[1] Vasari erwähnt das Altarwerk in S. Jacopo sopr' Arno mit folgenden Worten: «In San Jacopo sopra Arno si vede anco una tavola di sua mano, molto ben lavorata e condotta con infinita diligenza, secondo la maniera di que' tempi» (Vasari, vol. II, pag. 21.)

Maggiore malte, zu denken.[1] Wenn unsere Vermutung richtig ist, wäre diese Arbeit eines seiner frühesten großen Altarbilder gewesen, denn die beiden erwähnten Heiligenbilder können nur einem ziemlich umfassenden Werk gehört haben.

Wir finden hier dieselben Charakteristika wie in den soeben beschriebenen Fragmenten: Lange, etwas steife Falten, die noch nicht von einem einheitlichen Rhythmus beherrscht sind, große, plumpe Hände mit weich gebogenen Fingern ohne jegliche Struktur. Die Gestalten sind etwas schwerfällig, die Köpfe aber sehr ausdrucksvoll, von religiöser Inbrunst beseelt. — Die Farbenstimmung ist hell und leuchtend, David trägt einen grünen Mantel mit rotem Futter über dem himmelblauen Kleid und Petrus hat einen orangegelben Mantel über einer Tunika in demselben Tone wie David, leider sind die Farben auf diesem Petrus-Bilde viel schlechter erhalten als auf dem Gegenstück in Cassel, das einen fast monumentalen Eindruck macht.

Als ein drittes Fragment, vielleicht aus etwas späterer Zeit, mag hier ein kleines Medaillonbild erwähnt werden, das der ehemaligen Sammlung Artaud de Montor gehörte und in dem bekannten Kataloge über seine Sammlung auf der Tafel 17 abgebildet ist.[2] Es zeigt das Brustbild eines bärtigen Propheten — wahrscheinlich Esaias — mit turbanartigem Kopfputz und einer Schriftrolle in der Hand. Er blickt nach rechts hinunter, woraus wir schließen können, daß sein ursprünglicher Platz an der linken Seite oberhalb einer Madonna war.

Noch ein Christus am Kreuze dürfte dieser Periode zuzuschreiben sein. Das Bild ist nicht größer, sondern eher kleiner als die vorhergehenden mit demselben Motiv, doch ist die Komposition durch mehrere Figuren vermehrt. Nicht weniger als sieben Personen sind am Fuße des Kreuzes dargestellt, je drei stehende zu jeder Seite eine Gruppe bildend, in der Mitte kniet Maria Magdalena, die Füße des Heilands küssend. Hinter den Figuren erheben sich die konkaven Klippen nach demselben Muster wie vorher, über denselben schweben vier kleine Engel, die Christi Blut auffangen. — Die Farbengebung ist hoch und hell. Links entsteht ein kräftiger Akkord aus dem dunkelvioletten Mantel der in Ohnmacht fallenden Maria

---

[1] Vgl. Vasari, vol. II, pag. 20 und Riccha Tom I, pag. 142.

[2] Unter Cimabues Namen abgebildet. Von Prof. Schmarsow dem Antonio Veneziano zugeschrieben. (Vgl. Gazette des beaux Arts 1898, pag. 502). In dem Kataloge Artaud de Montor sind zwei Altarflügel auf der Tafel 29 mit Unrecht Lorenzo zugewiesen.

zwischen den hellgrünen und hellblauen Gewändern der beiden anderen Frauen, sowie dem Zinnoberton des schlicht herabfallenden Mantels der gleich davor knieenden Magdalena. Auf der entgegengesetzten Seite des Kreuzes ist der Farbenakkord ein milderer, aus hellrot (S. Laurentius' Tunika) und ametistrot (Johannes' Mantel) zusammengesetzt. Von dem dritten Heiligen auf dieser Seite sehen wir nur den Kopf. Der Faltenwurf ist einfach und schlicht (nur Johannes Mantel ist faltenreicher) und die Linienführung hat keinen freieren Schwung. Die Figuren haben wenig Platz sich zu bewegen; das Bild ist überfüllt, die Komposition steif gebunden im Vergleich mit den meisten Arbeiten Lorenzos. Kurz, wir erkennen ihn hier nicht gut wieder, wollen ihm aber dies Bildchen doch nicht absprechen, denn die Typen im Verein mit der Temperatechnik, der Farbengebung und einem Teil der Mantelfalten liefern eine kräftige Stütze für die Zuschreibung. Das Bild ist außerdem irreleitenden Retouchierungen unterzogen worden, die besonders alle Konturen entstellt haben. Es gehört der Galerie in Ravenna und ward erst durch Mr. Berenson Lorenzo Monaco zugeschrieben.[1]

Wir besitzen dokumentarische Belege dafür, daß Lorenzo schon im Juli 1406 einen Teil der Bezahlung für das große Altarbild des Benediktinerklosters Monte Oliveto außerhalb Florenz empfing, das aber mit der Jahreszahl 1410 datiert ist.[2] Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß das Bild damals schon der Hauptsache nach komponiert war; vermutlich war die Malerei teilweise schon angefangen. Auch ohne Dokument hätte uns der künstlerische Charakter des Bildes zu einer derartigen Annahme veranlaßt, denn es schließt sich den eben beschriebenen Madonnen näher an als den Arbeiten der folgenden Periode. Vielleicht stellten sich der Ausführung Hindernisse in den Weg, so daß es eine Zeitlang unberührt stehen blieb um erst in dem von der Signatur angegebenen Jahre vollendet zu werden.

Dies große Altarbild, das nunmehr auf einem nicht gerade vorteilhaften Platz im Korridor der Uffizien hängt, ist von besonderem Interesse als das einzige in allen Teilen erhaltene Altartriptychon von Lorenzos Hand mit Ausnahme der großen Krönung. (Wir vermuten nämlich, daß eine Predella zu diesem Bilde niemals existiert hat.) Das Bild hat jedoch viel von seiner koloristischen Schönheit eingebüßt, hier wie bei anderen Bildern aus derselben Zeit, ist es vor

---

[1] Vgl. Florentine Painters 2. Auflage.
[2] S. Beilage Nr. VIII.

allem der azurblaue Mantel der Madonna, welcher infolge der Anwendung von Leim als Bindemittel keine Feuchtigkeit und Waschungen vertragen konnte. Das verzierte gotische Rahmenwerk dürfte auch stark erneuert sein.

Die Mittelpartie, von fast derselben Breite, aber höher als die Flügel, stellt Maria auf einer Bank sitzend dar, über deren Rückenlehne ein Teppich aus Goldbrokat drapiert ist. Sie hält das stehende Kind auf ihrem linken Knie und scheint es mit der rechten Hand zu stützen, die sie wagerecht gerade über der Magengrube hält — eine Handstellung, die Lorenzo in Siena gelernt hatte und ohne praktischen Zweck oder Grund wiederholentlich anwendet. Hinter der Rückenlehne des Thrones stehen zwei kleine Engel mit über der Brust gekreuzten Armen. Jeder Flügel ist mit zwei gotischen Spitzbogen eingerahmt, so daß die vier Heiligen — S. Benediktus, S. Taddeus, S. Johannes Battista[1] und S. Bartolomeus — in besonderen Gewölben stehen. In den Zwickeln zwischen den Bogen befinden sich Brustbilder von Propheten mit Schriftbändern, rechts Esaias, links Moses; über denselben in hohen mit Dreipässen abgeschlossenen Bildern sind der Engel der Verkündigung und die knieende Maria dargestellt. Die Mittelpartie wird mit einem abschließenden Stück von derselben Form gekrönt, das Christus im Kniestück auf Wolken schwebend darstellt. Er hebt die rechte Hand zum Segnen und hält ein aufgeschlagenes Buch in der linken. Alle diese einzelnen Teile werden von einem reichen, gotischen Rahmenwerk zusammengehalten, das seinen Pastisch-Charakter durch allzu reiche Zieraten verrät. Diese treten so stark hervor, daß sie auf störende Weise den Raum der Figuren usurpieren.

Die Farbengebung ist etwas kräftiger und leuchtender als in den früheren Bildern. Dies gilt vor allem von der Mittelpartie, wo der Azurton gegen den Teppich von Goldbrokat und der rote Kittel des Knaben gegen Marias weißes Kleid leuchten. Diese kräftigen Akkorde gehen in den Mänteln der zunächststehenden Seitenfiguren, Taddeus und Johannes, in rotviolette Töne über, um schließlich bei den beiden äußersten Heiligen in weiß und Gold auszuklingen. In den kleinen Abschlußstücken ist das Kolorit hell und leicht, dort sind orange und himmelblau vorherrschend. Das Bild ist mit der größten technischen

[1] Die etwas ungeschickte Gebärde Johannes des Täufers, deutet auf eine irrtümliche Auffassung des sienesischen Motives mit «redender» Handstellung — vielleicht durch florentinische Beeinflussung. In dem vorigen Triptychon (Empoli) hatte sich der Künstler ja dem florentinischen Motiv völlig angeschlossen.

Sorgfalt gemalt, trotzdem macht es aber doch den Eindruck, als habe der Künstler nicht mit derselben Liebe daran gearbeitet, wie an dem Altarwerk vom Jahre 1404. Ließ er wohl seine Arbeit aus Ermüdung oder Unzufriedenheit eine Zeitlang unberührt stehen? Aufrichtig gesagt, hätten wir etwas mehr Abwechselung bei den Heiligen, eine weniger gleichgültige Madonna erwartet!

Die feinste Partie des Bildes ist die Verkündigung, die in den beiden Schlußstücken über den Flügeln dargestellt ist. Der kleine, mädchenhafte Engel, der mit über der Brust gekreuzten Armen auf den Knien liegt, ist äußerst liebenswürdig, der blaue Unterrock und das orangefarbige Gewand fallen in schönen Wellenlinien auf den Fußboden. Und Maria, die vor ihrem Betpult kniet, ist mit zwei fließenden, parallel gebogenen Konturen gezeichnet, die uns schon eine Vorstellung der feinen Grazie geben, welche von dieser Zeit an immer deutlicher in Lorenzos Kunst zutage tritt.

Der Faltenwurf in den Mänteln der Heiligen bietet uns keine neuen Motive. Er wirkt etwas einförmig, vielleicht hauptsächlich daher, weil alle vier Figuren in derselben Stellung stehen: auf das eine Bein gestützt und in Dreiviertelprofil gegen den Zuschauer gewandt. Das stehende Kind ist besser gezeichnet als auf den früheren Bildern, wo es immer sitzend dargestellt ist, sein Posaunenengeltypus mit gelockten Haaren ist aber ganz der nämliche wie vorher. Ein wenig komisch wirkt seine Gebärde, die ein Segnen vorstellen soll, aber eher an militärische Honneurs erinnert. Maria bekundet ebensowenig wie die Heiligen wesentliche Fortschritte gegenüber den früheren Madonnen. Ihr Typus ist beinahe derselbe wie auf dem Bilde von 1405, die Stellung des Oberkörpers ist wenig verändert, obgleich sie hier auf einem Stuhl und nicht auf einem niedrigen Kissen sitzt. Diese verhältnismäßig hohe Placierung der Maria hat auch die konsequente Einrahmung der Gruppe mit Zirkelsegmenten unmöglich gemacht. Die am meisten zutage tretende dekorative Linie besteht hier aus dem langgestreckten S, das sich über die ganze Figur schwingt, indem es über Marias Haupt beginnt und darauf ihren ganzen Mantelsaum bis auf den Fußboden verfolgt.

Wir können mit Gewißheit annehmen, daß Lorenzo in der Zwischenzeit, während dieses große Werk «zum Trocknen stand», kleinere Madonnenbilder ausführte. Ein solches hängt dem beschriebenen Triptychon im Korridor der Uffizien zur Seite, doch unter Cennino Cenninis Namen, weil es die Signatur dieses Malers auf dem alten Tabernakel trägt. Das Bild gehörte ehemals der Samm-

lung Toscanelli in Pisa und wird von Crowe u. Cavalcaselle als eine Arbeit Cenninos angeführt.[1] Es ist indessen eine bekannte Tatsache, daß manche Signaturen in Toscanellis Sammlung von ziemlich neuem Datum waren, und in diesem Fall unterliegt es nach unserer Meinung keinem Zweifel, daß Cenninos Name später hinzugesetzt worden war, denn die betreffende Arbeit weist Lorenzos Stil in evidenter Weise. Auf der Vorderseite der Plattform des Thrones steht aber eine authentische, obwohl undeutliche Jahreszahl, die als 1408 zu lesen sein dürfte.

Die Hauptgruppe — die Madonna mit dem Kinde — ist hinsichtlich der Komposition eine Replik der entsprechenden Gruppe des größeren Bildes. (Die Handstellung des Kindes nur ist etwas verbessert.) Die zwei engelgleichen Figuren, die wie gewöhnlich zu beiden Seiten der Maria im Profil gegen sie gewendet stehen, sind nun mit Attributen versehen und in zwei jugendliche, weibliche Heilige verwandelt worden. In etwas größerem Maßstabe gezeichnet stehen vor ihnen rechts S. Peter mit großen, goldenen Schlüsseln und links Johannes der Täufer. Dieser weist auf die Madonna und das Kind mit einer Gebärde, die ein Zwischending zwischen der typisch sienesischen und der typisch florentinischen Handstellung (bei dem Täufer) ist. — Das Ganze ist ein in der traditionellen Weise des XIV. Jahrhunderts komponiertes Bild, das in seinem schönen Tabernakel eine gute Wirkung macht. Es muß doch am besten in der Entfernung gesehen werden, denn bei näherer Prüfung bemerken wir leicht, daß es, zumal auf der rechten Seite, bedeutend restauriert worden ist. Die Mäntel der beiden Heiligen sind bemerkenswert plastisch, fast hart drapiert, sie machen den Eindruck von steiferem Stoff zu sein, als Lorenzo seinen Heiligen gewöhnlich gibt. Die Farbengebung ist infolge der schlechten Erhaltung des Bildes recht gedämpft und zeichnet sich durch blaue Töne verschiedener Valeurs sowie zinnober, ametistrot und orangegelb aus.

Suchen wir noch einmal im Gedächtnis die Stilzüge schnell zusammenzufassen, die die verschiedenen Madonnen aus der Periode 1400—1408 zu einer Gruppe vereinen, so ergeben sich besonders folgende Charakteristika:[2] Die Gestalt ist kräftig, bei den früheren Bildern noch etwas breit und plump. Die Köpfe sind groß und lang-

---

[1] C. C., vol. III, pag. 338.

[2] Wir begrenzen diese Periode in bezug auf die Madonnen zwischen die Jahre 1400—1408 in runder Zahl, obgleich die Berliner Madonna möglicherweise schon 1398 oder 1399 gemalt und das Oliveto-Triptychon 1410 datiert ist. Erstere schließt sich nämlich der Gruppe nicht völlig organisch an, sondern bezeichnet

gestreckt mit breiter Stirn und kräftiger, gerader Nase. Die aufrechte Haltung des Oberkörpers ist etwas steif und der in Dreiviertelansicht gegen den Zuschauer gewendete Kopf ist ein wenig gegen das Kind geneigt, der Blick ist aber nach außen gerichtet. Die größtenteils unsichtbare linke Hand hält den Knaben — er mag stehen oder sitzen — und der rechte Arm und die Hand sind horizontal unter die Brust gestellt, das Kind stützend oder nur zeigend (bei der frühen Siena-Madonna ist diese Gebärde noch nicht völlig entwickelt). Der ziemlich entwickelte Knabe zeigt überall denselben viereckigen Gesichtstypus mit aufgeblasenen Backen und gelockten Haaren, in den späteren Bildern ist er aber besser proportioniert. Die Draperiebehandlung ist ziemlich ungleichmäßig: Anfangs steif mit kleinen, engen Falten, entwickelt sie sich später zu immer größerer dekorativer Freiheit und bekundet in den letzten Bildern eine bedeutende plastische Breite. Das hauptsächlichste Linienmotiv für den rhythmischen Zusammenhalt der Gruppe bilden der breit ausgezogene Bogen, der immer in ungefähr derselben Größe im Rahmen wieder vorkommt, sowie das Akkolademotiv, das jedoch noch nicht das leitende geworden ist. Außerdem kommt die S-Linie, häufig mitten über der Gruppe vor.

Fast alle diese Madonnen können Beweise liefern für die zwei verschiedenen Einflüsse in Lorenzos Kunst. Mit den Jahren verschwindet aber dieser Dualismus mehr und mehr, und der Künstler erreicht eine persönliche Ausdrucksweise. Es macht dabei den Eindruck als wären die sienesischen Grundzüge seines Temperaments und seiner künstlerischen Erziehung von überwiegender Bedeutung gewesen.

---

eher eine Vorbereitung zu derselben, die Monte Oliveto-Madonna muß schon 1408 als dem Stil nach vollendet angesehen werden. Mit diesem Jahre hebt eine neue Stilperiode in Lorenzos Entwickelung an. Uebrigens muß daran erinnert werden, daß bei Lorenzo wie bei den meisten anderen Künstlern die verschiedenen Stilperioden ineinandergreifen und nicht genau mit Jahreszahlen begrenzt werden können.

IV.

## ERNEUERTER EINFLUSS VON SIENA. LORENZO ALS MINIATURMALER (1408—1412).

Um eine methodisch und logisch befriedigende Erklärung der Eigentümlichkeiten zu finden, welche die jetzt zu behandelnde Stilperiode besonders charakterisieren, stehen uns zwei Wege offen: entweder anzunehmen, daß die Eindrücke, die der Maler in seiner Jugend in Siena empfangen hatte, erst jetzt bei ihm zu vollem Bewußtsein erwachen und alle spätere Einflüsse verdrängen, oder — was uns wahrscheinlicher dünkt — daß er in erneute Beziehung zur sienesischen Kunst getreten ist.

Die erste größere Arbeit aus dieser Periode ist ein Triptychon mit Figuren in ungefähr halber Lebensgröße, das von der Badia degli Olivetani bei Secca, nahe Prato nach dem kleinen Museum der Stadt gebracht worden ist. Die Einteilung des Bildes ist die gewöhnliche, zwei Heilige auf jedem Flügel und in der Mitte die thronende Madonna. Die Heiligen bieten wenigstens beim ersten Blick nichts Ungewöhnliches. Die Madonna aber frappiert uns sogleich mit der Macht des Neuen und Unerwarteten. Sie ist nämlich dem Zuschauer ganz in Vorderansicht zugekehrt mit dem gleichfalls geradeaus gewandten, aufrecht stehenden Knaben auf den Knien. Eine derartige Stellung der Madonna ist in der florentinischen Malerei dieser Zeit durchaus neu und weist zunächst hin auf Masaccio.[1] Sie ist zu

---

[1] Das Bild aus Giottos Atelier, das der Galerie in Bologna gehört, zeigt zwar eine fast ebenso sehr en face gewandte Madonna, das Kind aber liegt in ihren Armen. Marias Haltung ist außerdem weder schön noch imponierend. Ein Bild wie Orcagnas thronender Christus in der Cappella Strozzi in Sta. Maria Novella

monumental und erhaben um von Lorenzo selbst erfunden zu sein — besonders in einer verhältnismäßig frühen Periode seiner Entwickelung. Wir könnten ihm diese Neuerung nicht zutrauen, denn wenn uns auch alle festen Punkte zur Bestimmung ihrer Herleitung fehlten, müßten wir sehen, daß sie in Siena geschaffen ist.

Glücklicherweise ist doch der kräftigste Beleg für den sienesischen Ursprung dieser Madonnenkomposition erhalten: Lippo Memmis «Maestà» im Palazzo del Podestà in S. Gimignano. Hier sehen wir durchaus dieselbe Gruppierung der Madonna und des Kindes, obschon ihre Haltung ein wenig hieratischer ist als auf Lorenzos Bild. In Simone Martinis «Maestà» im Palazzo Publico zu Siena ist Marias Haltung zwar etwas weniger steif und die Konturführung fast so weich wie bei Lorenzo, sie sitzt aber dort nicht in gerader Vorderansicht wie auf Lippo Memmis Fresko. Möglich ist es ja, daß Lorenzo keines dieser großen Fresken, sondern ein nunmehr zerstörtes Gemälde zum Vorbild genommen; dann war dieses aber nur eine freie Kopie nach dem Motiv, das in Lippo Memmis «Maestà» seinen klassischen Ausdruck gewonnen hat.

Lassen wir aber das Hauptmotiv bei Seite und richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Einzelheiten in Lorenzos Bild, so werden wir unsere vorher geäußerte Vermutung bestätigt sehen, daß ihm Simones und Lippo Memmis Kunst wahrscheinlich durch Bartolo di Fredi übermittelt worden. Die besten Vergleichspunkte mit Lorenzo bieten Bartolos kleine Darstellungen aus dem Leben Marias in der Akademie zu Siena (Nr. 100—105). Sie stammen aus dem Jahre 1388 und haben Teile eines Altartabernakels für Montalcino gebildet, dessen Hauptstück — die Krönung der Maria — sich noch an Ort und Stelle befindet (es ist jedoch weit geringer als die kleinen Bilder, die es umgaben). Höchst oben von den genannten Bildern im vierten Saal der Akademie hängt das Abschlußstück: Maria von Seraphim gen Himmel getragen, von spielenden und singenden Engeln umgeben. Sie ist sitzend, mit gefalteten Händen, ganz in Vorderansicht dargestellt. Im Vergleich zu Lippo Memmis Madonna in dem Maestà-Fresko ist ihr Typus zarter geworden; das Gesichtsoval gerundeter,

---

auf dem nicht die Madonna in der Mitte thront, kann hier nicht angeführt werden, ebensowenig wie andere Bilder mit Heiligen, die in ganzer Vorderansicht thronen. Die Madonna behielt tief ins XV. Jahrhundert hinein die traditionelle Stellung mit einer geringen Wendung nach der Seite, wo das Kind sitzt. Vgl. sonst Masaccios S. Anna selbstdritt in der Akademie und Trinität-Fresko in Sta. Maria Novella.

die Augen weniger breit gestellt, die Nase nicht so lang und kräftig. In Lorenzos Bild ist die Entwickelung noch weiter in derselben Richtung fortgeschritten: Alle hieratische Strenge ist einer milden Schönheit gewichen, das Oval des Antlitzes noch mehr abgerundet, das Haupt verhältnismäßig kleiner geworden und ein wenig seitwärts auf dem schlanken Halse geneigt. Die gradweise vor sich gegangene Entwickelung geht übrigens am besten aus unserer Abbildung hervor.

Zu den weiblichen Heiligen auf Lorenzos Bild — Sta. Catarina und Sta. Agata — finden wir die besten Vergleichspunkte in Bartolos Darstellung der Vermählung Marias. Stellen wir z. B. Sta. Agata neben das junge Weib rechts im Vordergrund auf Bartolos Bild, so ergibt sich ein deutlicher Zusammenhang. Die Haltung beider Figuren ist fast dieselbe, obwohl bei Lorenzo etwas mehr geschwungen. Beide halten die rechte Hand wagerecht unter der Brust, die herabhängende linke faßt den Mantel oder hält eine Schale. Der Faltenwurf ist der nämliche, die Stellung des Kopfes mit der charakteristischen Neigung zur Seite im Verein mit einer geringen Bewegung nach vorne ist bei beiden Frauen dieselbe. Der Typus dagegen ist weit mehr archaisch sienesisch — wenn der Ausdruck erlaubt ist — bei Bartolo als bei Lorenzo. Sta. Catarina, die als Gegenstück zu Agata auf dem anderen Flügel steht, zeigt auch mehrere der sienesischen Motive, obgleich sie nicht so graziös gezeichnet ist.

Für die männlichen Heiligen — S. Benedetto und S. Giovanni Gualberto — ist es schwieriger ebenso entsprechende Vorbilder in Bartolo di Fredis Werken zu finden wie für die weiblichen. Bartolos Apostel und Heilige sind in jeder Beziehung unbedeutender und häßlicher als die Lorenzos. Es scheint fast als habe Lorenzo auch in diesem Fall Lippo Memmis Fresko in S. Gimignano direkt studiert, denn dort finden wir ebenso hochgewachsene geschwungene Gestalten, mit ernst männlichem Ausdruck. Der Faltenwurf in den Gewändern aller vier Heiligen steht in naher Beziehung zu Bartolos Kunst, besonders in der Art und Weise die kleinen Falten über den Fußgelenken zu brechen. Marias Mantel ist aber freier behandelt und nähert sich wieder bedeutenderen sienesischen Vorbildern. Es ist überhaupt deutlich, daß Lorenzo — und zwar mit Erfolg — bestrebt gewesen ist, die Schranken zu übersetzen, die Bartolos intime und niedliche Kunst umfrieden. Er hat Lippo Memmis «Maestà» wahrscheinlich gesehen und von ihr einen tiefen Eindruck gehabt; ob er dann ein lebendiges Zwischenglied zwischen sich und dem großen Meister nötig hatte, die Frage ist von sekundärer Bedeutung.

Wir haben es bereits als sehr unwahrscheinlich hervorgehoben, daß Lorenzo ein so typisch sienesisches Motiv wie die gerade en face sitzende Madonna erst 18 bis 20 Jahre nach seiner Ankunft in Florenz aufgenommen hat, ohne mit der sienesischen Kunst, sei es in ihrer Heimatsstadt, sei es in nahe gelegenen Orten, vor anderen S. Gimignano, aufs neue in Berührung gekommen zu sein. Wir besitzen keine urkundlichen Angaben über seine Abwesenheit von Florenz noch über seinen Aufenthalt in Siena. In einem vorhergehenden Kapitel haben wir aber gesehen, daß er bis gegen das Jahr 1408 den von ihm einmal aufgenommenen, halb florentinischen, halb sienesischen Stiltraditionen treu blieb. Andererseits wissen wir, daß er im Jahre 1411 in Florenz weilte, denn im Juni desselben Jahres nimmt er die letzte Bezahlung für das Monte Olivieto-Triptychon ein[1] und im Jahre 1409 signiert er Miniaturen, die er für sein Heimatkloster malte. Dies deutet darauf hin, daß er einen wenn auch nur kurzen Teil der genannten Jahre in Florenz zubrachte. In den Jahren 1412 und 1413 haben wir Bezahlungsurkunden, die seine Gegenwart in Florenz beweisen; 1414 mietet er das Haus von den Mönchen in Sta. Maria degli Angioli. Es scheint also am wahrscheinlichsten, daß Lorenzo zwischen den Jahren 1408 und 1411 nur auf kurze Zeit wieder einmal in Beziehung zu sienesischen Künstlern oder sienesischen Malereien außerhalb Florenz getreten war. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß das beschriebene Triptychon zu Prato, wo die sienesischen Eigentümlichkeiten am stärksten zutage treten, nach dem Krönungsbilde (1413) gemalt wurde. Eher ist es zwischen 1408 und 1409 vollendet worden.

Ungefähr aus derselben Zeit wie dieses bedeutungsvolle, aber schlecht erhaltene Triptychon stammt ein etwas größeres, das in der Mitte Mariä Verkündigung auf den beiden Flügeln zwei Heilige zeigt. Der sienesische Stilcharakter ist auf diesem Bilde ungefähr ebenso ausgeprägt, wie auf dem oben beschriebenen, die Figurenzeichnung stimmt in beiden wesentlich überein. Die etwas stärkere Biegung der Gestalten, sowie eine gewisse Verfeinerung der Linienführung läßt jedoch annehmen, daß dieses Bild nach dem Triptychon zu Prato ausgeführt ist.

Das Bild gehört gegenwärtig der Akademie in Florenz, wohin es nach den Angaben des Kataloges aus der Badia in derselben Stadt transportiert worden ist. Die Herkunft ist in diesem Fall von besonderem Interesse. Vasari beschreibt nämlich wie auch Crowe und

---

[1] S. Beilage Nr. VIII.

Cavalcaselle nachwiesen,[1] in seiner Schilderung von Giottos Leben ein Verkündigungsbild über dem Hochaltare in der Badia, das mit dem betreffenden Werke Lorenzo Monacos genau übereinzustimmen scheint. Er schreibt folgendermaßen: «Furono le prima pitture di Giotto nella cappella dell' altar maggiore della Badia di Firenze; nella quale fece molte cose tenute belle, ma particolarmente una Nostra Donna quand' è annunziata; perchè in essa espresse vivamente la paura e lo spavento che nel salutarla Gabriello mise in Maria Virgine, la quale pare che tutta piena di grandissimo timore voglia quasi mettersi in fuga».[2]

Die Beschreibung paßt jedenfalls sehr gut zu Lorenzos Bild, abgesehen davon, ob sie zu demselben verfaßt wurde oder nicht. Maria schrickt auf ihrem hohen, gotischen Stuhl vor dem Engel zurück, der ihr so nahe schwebt, daß sie fast seinen Atem spürt. Ihre Haltung und ihr Ausdruck bekunden ihr Zaudern — soll sie von ihren irdischen Gefühlen getrieben die Flucht ergreifen, oder soll sie der Ahnung Folge leisten, die in ihrer Seele aufdämmert und sie gleichsam zwingt ihr Antlitz dem Engel zuzuwenden und seiner Botschaft zu lauschen? Die ganze Bewegung der Figur bringt diese Stimmung von Furcht und Bestürzung fein und überzeugend zum Ausdruck; gleichzeitig läßt sie die fließenden Linien des Mantels über der schlanken Gestalt besonders dekorativ hervortreten. Längs der ganzen linken Seite der Madonna erstreckt sich eine lange Akkolade, deren Spitze gleich einem hohen Diskantakkord den melodischen Rhythmus steigert. Es ist das Leitmotiv der Linienkomposition und es erscheint wieder — obwohl weniger überzeugend — in der Frontlinie des Engels, vom Halse bis zu den Fußspitzen sich erstreckend, von den etwas unregelmäßigen und zusammengedrängten Kurven der hinteren Falten begleitet, die es scheinbar zurückbiegen wollen, um selbst in freiere Rhythmen auszuklingen.

Dasselbe musikalische Gefühl liegt auch der Farbenharmonie zugrunde. Das Gewand des Engels ist bleich rotviolett, Marias Kleid grauviolett — ihr Mantel hat den gewöhnlichen azurblauen Ton, der sich aus der rotgoldenen Brokatdecke, die über die hohe Lehne des Stuhles geworfen ist, köstlich hebt.

Auf den Flügeln fesselt uns zuerst die liebliche Jungfrau Sta. Catarina, die ganz links in hell olivengrünem Gewande und ametistrotem Mantel, unseren Blick auf sich zieht. Auf dem Kopfe trägt

---

[1] C. C., vol. II, pag. 340.
[2] Vasari, vol. I, pag. 373.

sie ihre Prinzessinnenkrone, mit einem zierlichen Griff hält sie die Märtyrerpalme in ihrer rechten Hand. Die Gestalt ist sehr geschmeidig, nach einer S-Linie strebend, und ganz von feinster weiblicher Grazie erfüllt. Neben ihr steht S. Antonius, der Abt, ein alter Mann mit feinen Gesichtszügen, in eine weite, graue Mönchskutte gekleidet, die in langen, weichen Falten ihm auf dem Boden nachschleppt. Auf dem anderen Flügel stehen S. Proculus und S. Franziskus nebeneinander, beide nach innen gegen das Mittelbild gewandt. Proculus, der junge Krieger, trägt einen zinnoberroten Mantel über einer goldgestickten Tunika in der hellsten Farbe des Frühlingshimmels, Franz seine schlichte, graue Kutte. In bezug auf die dekorative Zeichnung ist diese Figur jedoch die bedeutendere. In runden Medaillons über den Flügeln sehen wir Engel in Halbfigur, die aber nicht von Lorenzo selbst, sondern von einem recht ungeübten Schüler ausgeführt sind. Das im Medaillon über dem Mittelstück eingeschlossene Brustbild des segnenden Gottvaters ist dagegen von Lorenzos Hand. Das Bild hat im ganzen ziemlich viel gelitten, der Rahmen ist defekt, es fehlen Ornamente und Pilaster, der Grund ist größtenteils neu vergoldet und die Predella fehlt, denn eine solche ist hier aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen.

Ein in bezug auf die Komposition adäquates Gegenstück zu dieser Verkündigung dürfte kaum existieren. Die Figuren sind einander hier so nahe gerückt, die Komposition ist mit so einfachen und klaren Linien aufgebaut, daß sie zunächst an ein Bronzerelief in Ghibertis Stil erinnert. Ein Vergleich mit seiner Darstellung desselben Gegenstandes auf den ersten Türen des Baptisteriums ergibt auch gewisse allgemeine Berührungspunkte zwischen Lorenzos und Ghibertis Kompositionen. Sie sind aber nicht derart, daß sie als Belege einer Beeinflussung dienen könnten. Hätte eine solche stattgefunden, wäre sie — nach der Zeit zu urteilen — eher von Lorenzo ausgegangen, denn um 1410 war Ghiberti noch mit dem Komponieren seiner ersten Türen beschäftigt (fertig 1424).

In der Tat scheint uns die Verkündigung eine der interessantesten und originellsten Konzeptionen Lorenzos. Unserer Ansicht nach ist jedoch diese Komposition ebensowenig wie die impressive Madonna des Prato-Triptychons ohne eine erneuerte Beziehung des Künstlers mit sienesischer Kunst zu erklären. Lorenzo hat wahrscheinlich Simone Martinis Verkündigung, die damals im Dom zu Siena hing, mit Bewunderung studiert und zumal von Marias zartinnig ausdrucksvoller Bewegung einen tiefen Eindruck erfahren. Er hat seine Madonna in

der gleichen Bewegung, mit dem gleichen Ausdruck — einem Gemisch von Schüchternheit und Furcht — dargestellt, ihrem Kopfe hat er dieselbe Neigung gegeben, die Stellung ihrer Hand nur unbedeutend verändert. Es handelt sich hier aber nicht um eine Kopie, sondern nur um einen impulsiven Eindruck. Daher ist es kaum möglich mit Bestimmtheit zu erklären, ob Lorenzo den Impuls von Simones eigenem Bilde oder von einer Reproduktion dieser Darstellung von der Hand eines späteren sienesischen Malers empfangen, ersteres scheint uns jedoch am wahrscheinlichsten.

Die Linienführung ist auch in beiden Figuren recht verschieden: Simone bewegt sich nur mit Bogenlinien, wirkungsvoll durch ihren Parallelismus und ihren unendlich weichen Rhythmus, und er isoliert das Liniensystem der Madonna von dem des Engels. Lorenzo dehnt die Linien länger aus, führt sein charakteristisches Akkolademotiv ein, das eine gewisse Abwechselung bereitet, läßt dasselbe wieder in der Gestalt des Engels hervortreten, und baut so die Komposition mit einem einheitlichen Liniensystem auf. Lorenzo ist mit einem Wort ein konsequenterer Linienkünstler als Simone. Weitere Verschiedenheiten zwischen den beiden Verkündigungen ergeben sich auch bei einem flüchtigen Vergleich von Photographien nach den Bildern, ohne daß wir auf sie hinweisen. Jedenfalls ist es deutlich, woher Lorenzo die Eingebung zu dieser Verkündigung — oder näher bestimmt zur Maria auf diesem Bilde — empfangen hatte. Andererseits liegt aber ebenso klar zutage, daß er zur Zeit der Ausführung ein reifer Künstler war, der alle fremden Eindrücke in eine persönliche Form umgestaltete.

Wir haben schon betont, daß die betreffende Verkündigung aller Wahrscheinlichkeit nach auf einer Predella ruhte. Die Predella unter Lorenzos späterem Verkündigungsbild (in Sta. Trinità) läßt uns den Schluß ziehen, daß diese Christi Geburt, die Anbetung der Könige, den Besuch der Maria bei Elisabeth, sowie die Flucht nach Aegypten dargestellt hat.

Es existieren wirklich vier kleine Bilder, die die angegebenen Darstellungen zeigen und sich auch stilistisch mit der Verkündigung verbinden lassen. Könnten sie den verschiedenen Sammlungen, denen sie jetzt angehören, entnommen und in richtiger Reihenfolge wieder nebeneinander angebracht werden, würden sie ohne Zweifel den dekorativen Eindruck des Verkündigungstriptychons in ausgezeichneter Weise ergänzen können. In die Mitte kämen dann die «Natività», die Herrn Geheimrat R. Kaufmann in Berlin gehört, sowie die «Epiphania»

des Sir Hurbert Parry auf Hignam Court in England[1], rechts von dieser die Flucht nach Aegypten aus dem Museum in Altenburg und links der Besuch der Maria bei Elisabeth aus derselben Sammlung wie die «Epiphania».

Eine gewisse Verschiedenheit dieser Bilder untereinander ist nicht zu leugnen, hebt aber ihren stilistischen Zusammenhang nicht auf. Es ist ja auch möglich, daß der Künstler die Ausführung dieser weniger wesentlichen Teile des Altarwerkes zum Teil Schülern übertragen hat. Die Darstellung der Geburt Christi besonders unterscheidet sich von den übrigen durch eine etwas steifere Komposition und etwas ungeschmeidigere Figuren. Der Typus Josephs ist jedoch ganz der nämliche wie der des alten Königs in der Epiphania und Maria weist dieselben mädchenhaft unentwickelten Züge auf wie auf allen drei übrigen Bildern.

Die Komposition ist auch in hohem Grade beachtenswert als eine der frühesten uns überlieferten florentinischen Natività-Darstellungen, wo Maria knieend in Anbetung vor dem auf dem Boden liegenden Knaben vorkommt. Bei den Malern des XIV. Jahrhunderts sehen wir gewöhnlich Maria sitzend oder halb liegend, sei es, daß sie den Knaben in den Armen hält, sei es, daß sie sich ihm in der Krippe zuwendet.[2] Von seinem Gefühl für das Intime und Poetische geleitet, gestaltete Lorenzo dies gewöhnliche Motiv in eben angedeuteter Weise um, und gab dadurch der Malerei in Florenz einen wichtigen Impuls. In seinen folgenden kleinen Natività-Bildern gibt er der Landschaft größeren Raum, macht die Beleuchtung milder und stimmungsreicher und vor allem vereint er Joseph intimer mit dem Kinde und Maria. Auf diesem Bilde sitzt nämlich Joseph, von den übrigen völlig gesondert, ganz rechts im Vordergrunde und macht durch den unnatürlich gewaltsam nach hinten geneigten Kopfe einen ziemlich gleichgültigen Eindruck. Der offene Schuppen, in dem die Krippe und der auf dem Boden liegende, nackte Knabe sich befinden, ist in den mittleren Ausschnitt des Rahmens eingezeichnet. Graue Klippen, die am

---

[1] Die zwei Predellastücke bei Sir Hubert Parry sind uns nur in vortrefflichen Photographien bekannt. Sie wurden von Mr. Roger E. Fry in The Burlington Magazine (july 1903) veröffentlicht.

[2] Nur zwei vereinzelte Ausnahmen dieser Regel sind uns bekannt, nämlich die von der Suida hervorgehobenen Natività-Darstellungen auf dem großen Altarwerk in der Galerie Czernin in Wien (dat. 1344) und die auf dem wahrscheinlich von Puccio Capanna gemalten Bilde in der Akademie in Florenz, wo in der Mitte der Gekreuzigte dargestellt ist, und ringsum in kleinen Medaillons Szenen aus seinem Leben. Vgl. sonst die Anm. bei dem zusammenfassenden Kapitel.

meisten an baumstumpfähnliche, stark entzwei geborstene und scharf abgeschnittene Tonformationen erinnern, füllen das Bild im übrigen aus. Rechts auf der Felsenplatte knieen zwei Hirten; sie biegen sich stark nach hinten wie vom Lichte geblendet, das dem himmlischen Boten entstrahlt.

Die Anbetung der Könige, die ursprünglich neben der Geburt ihren Platz hatte, besitzt eine größere Abwechselung und wie es scheint auch eine etwas freiere Figurenzeichnung. Der stilistische Zusammenhang mit dem Nachbarbilde besteht jedoch nicht nur in der Aehnlichkeit des alten Königs mit Joseph, sondern auch in der ganz nämlichen Proportionierung des Kindes (obgleich es dort infolge der Nacktheit noch plumper erscheint), sowie in nahen Uebereinstimmungen zwischen den Typen, der Handform und den Gestalten der beiden Marien. Lehrreich in dieser Hinsicht ist auch ein Vergleich zwischen der Manteldrapierung bei der knieenden Maria einerseits und den knieenden Königen andererseits. In beiden Fällen treten die parallelfließenden vertikalen Linien über dem Rücken hervor, die unten — auf dem Boden und über den Beinen — kleine hakenförmige Falten bilden.

Von besonderem Interesse in dieser Komposition ist das Bestreben des Malers die streng reliefartige Vordergrundaufstellung zu brechen, indem er den dritten König mit dem Rücken gegen den Zuschauer wendet und ihn ein kleines Stück nach innen gegen den Hintergrund schiebt. Von einer dritten Dimension kann hier eigentlich nicht die Rede sein, durch gewisse kleine Kunstgriffe wird aber doch besonders in der linken Hälfte des Bildes eine gewisse Tiefenwirkung angedeutet. (Siehe die Talschlucht, die zwischen die Klippen führt, und die Pferdeköpfe, die ganz links hervorgucken.) Rechts hindert die graue Wand den Blick — oder richtiger gesagt die Vorstellung — weiter zu dringen, es gibt hier aber jedenfalls Raum für Joseph hinter dem im Vordergrunde knieenden König. Unter den Figuren auf diesem Bild zeichnen sich besonders Joseph und die zwei jüngeren Könige durch ungewöhnlich kräftige und harmonische Proportionen aus. Sie sind dabei auch besser modelliert als die meisten Figuren in Lorenzos späteren Predellastücken.[1]

---

[1] Zwei kleine Federzeichnungen in den Uffizien, ausgestellt im Rahmen I unter Nr. 179 u. 180, zugeschrieben «Anonimo Artefice del sec. XIV», die die Maria mit dem Kinde auf ihren Knien nach links gewandt sitzend darstellen, dürfen vielleicht als Vorstudien zu dieser Epiphania angesehen werden. Jedenfalls sind sie von Lorenzo ausgeführt und gehören noch in seine frühere Zeit, d. h. vor 1414.

Die Flucht nach Aegypten ist von ungewöhnlich poetischer Schönheit. Der Weg geht durch den dunklen Wald nach dem fernen Lande. Mit festen, langen Schritten wandert der steifbeinige, von Joseph an einem Strick geführte Esel. Maria sitzt ganz erschrocken auf dem Rücken des Esels und drückt den gut gewickelten Knaben an sich. Dem Esel folgen zwei hochgewachsene Frauen in schleppenden, langen Gewändern, in raschem Takt vorwärts schreitend. Dahinter steht der Wald dunkel und dicht. — Wir können von demselben nicht mehr sehen als zwei Reihen Bäume, die so gestellt sind, daß die hinteren die regelmäßigen Lücken zwischen den Stämmen der vorderen Reihe ausfüllen, gerade deshalb werden wir aber gleichsam gezwungen die natürliche Tiefe des Waldes zu ahnen und zu empfinden. — Joseph ist eine kraftvolle männliche Gestalt, ebenso fest modelliert und gut gezeichnet wie die beiden jungen Könige, sein mächtiges Haupt zumal ist von ungewöhnlich plastischer Wirkung. Maria ist gefühlvoll gezeichnet mit bedeutend geschwungenen Konturen, in denen das Akkolademotiv wieder hervortritt. (Siehe den Faltenwurf über den Beinen der Maria.) Sie erinnert nicht wenig an die Maria-Figur der Verkündigung. An Grazie und Wahrheit der Bewegung wird sie aber bedeutend von den beiden gehenden Frauen übertroffen, die zu dem allerfeinsten in Lorenzos früherer Produktion gezählt werden müssen, denn selten hat er es verstanden das charakteristische des Bewegungsmomentes so harmonisch und überzeugend auszudrücken. Die Figuren sind außerdem in vollendeter Weise in das Bogenliniensystem eingezeichnet — sie wachsen gleichsam aus dem Rahmen herauf. Alle die parallelen Mantelfalten sind zu einer einheitlichen Wirkung gesammelt, aber auch hier hat der Künstler das Akkolademotiv nicht vergessen. (Siehe den Kontur über dem nach hinten gestreckten Bein der vorderen weiblichen Figur.) Auf ähnliche Weise ist auch der Esel mit der Einrahmung verbunden: sein eines Vorderbein und das eine Hinterbein bilden natürliche Fortsetzungen der Bogen des Rahmens. Durch die Zeichnung des Vorderbeines und des Halses können wir besonders lernen, mit welch sicherer Berechnung Lorenzo seine Linienkomposition aufbaute.

Die Farbenstimmung ist sehr lebhaft; orangegelbe, blaue, grüne und ametistrote Töne heben sich in kühner Abwechslung von dem grauen Ton des Boden und des Esels ab. Dieses Stück unterstützt in stilistischer Hinsicht durchaus unsere Ansicht, daß die hier zusammengestellte Predella einst dem Verkündigungsbild der Badia angehört hat.

Marias Besuch bei Elisabeth ist ein intimes Gegenstück zur Flucht nach Aegypten. Das Bild ist teilweise nach denselben Prinzipien komponiert, es besitzt dieselbe vom Waldesdunkel im Hintergrunde getragene Naturpoesie. Noch weicher und jünger als auf den übrigen Bildern schreitet Maria der alten Elisabeth entgegen, die vor dem Eingang ihres Hauses auf den Knieen liegt. Maria streckt die Hände aus und umfaßt die Arme der Alten mit einer Gebärde mildester Zärtlichkeit. Diese wieder streckt den Kopf etwas nach vorne und scheint voller Demut zu fragen: «Warum geschieht mir dies, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt». — Hinter Maria knieen die beiden Frauen, die ihr auch nach Aegypten folgten, und an ihrer Seite liegt Joseph auf den Knieen. Rechts in der Türöffnung des Hauses steht eine Dienerin mit über der Brust gekreuzten Armen und beobachtet was vorgeht. Sie ist eine mit schlagendem Realismus wiedergegebene Genrefigur, und ebenso fest und gut modelliert wie die beiden Könige. Obgleich die beiden Begleiterinnen und Joseph (der nun formell ihrer Gruppe angehört) nicht vorwärts schreiten, sondern in dieser Komposition knieen, sind sie ganz ebenso gezeichnet wie auf der Flucht nach Aegypten. Ihre Rückenkonturen und die der stehenden Maria sind in Bogenlinien ausgezogen, die mit den Konturen des Rahmens harmonisch zusammenklingen und bei der hintersten (Joseph) ist das Akkolademotiv nicht ganz verschwunden. Die Mäntel drapieren sich in langen Parallelfalten, die auf dem Boden wieder den Charakter kleiner geschlossener Haken annehmen.

Vergleichen wir die Predella im ganzen mit dem Hauptbilde, so können wir nicht umhin in den kleineren Gemälden einen höheren Grad von intimem Ausdruck und realistischem Formengefühl zu bemerken als in dem großen, das nach rein linearen Grundsätzen behandelt ist. Eine Beobachtung, die wir später oft machen können. Es ist nämlich eine unleugbare Tatsache, daß der Künstler in seinen größeren Kompositionen weit mehr trecentistisch gebunden ist als in seinen kleineren Bildern, ein Umstand, der bei Zusammenstellung der großen und der kleinen Bilder leicht irreführt: Seine Predellenstücke sind es, durch die Lorenzo am frühesten und vor allen anderen Künstlern Masaccios Auftreten den Boden bereitet, durch diese auch antizipiert er Fra Filippos Kunst in mehrfacher Hinsicht. Es dauerte wenigstens zehn Jahre bis er in seinen größeren Kompositionen einen so kraftvollen Figurenstil erreichte wie diese Predellenstücke aufweisen, und es ist fraglich ob er überhaupt jemals die Vereinigung poetischer Konzeption und realistischer Anschaulichkeit in

dekorativer Form, die diese vier kleinen Bilder auszeichnet, übertroffen hat.

Im Louvre hängt ein kleines Bild (kürzlich vom Musée de Cluny dorthin gebracht), das aus zwei schmalen und hohen Tafeln, die in ein spitzes Dreieck schließen, zusammengesetzt ist. Sie sind nunmehr in einem gemeinsamen Rahmen vereint, haben aber ursprünglich wahrscheinlich Flügel zu einer Madonna gebildet. Die Signatur des einen Bildes lautet: AÑO DÑI, die des anderen MCCCCVIII. Auf Grund der Jahreszahl hätten die Bilder also eigentlich vor den beiden Altarwerken, die wir eben durchgenommen und auf die Zeit 1408—1410 datiert haben, genannt werden sollen. Wir haben sie aber hier eingereiht, teils weil wir wünschten die Schilderung mit den beiden bedeutendsten und charakteristischsten Werken der in Rede stehenden Periode einzuleiten, teils weil diese kleinen Altarflügel einen dekorativen Stil aufweisen, der zu dem der Flügel der beiden Krönungsbilder in nächster Beziehung steht.

Die linke Tafel stellt Christus und die Apostel in Gethsemane dar. Die Landschaft besteht aus phantastischen Felsgebilden, die in Bogenlinien ausgezogen, mit schrägen Horizontalflächen quer abgeschnitten und an den Seiten stark geborsten sind. Es sind dieselben eigentümlichen Klippen, die wir auf einem vorhergehenden Bilde gesehen haben, wie dort so machen sie auch hier eher den Eindruck hartgebackenen und zerschnittenen Tons als irgend einer Steinart. Inmitten der Felsen kniet Christus. Sein Haupt ist nach hinten geworfen, damit er den Engel sehen kann, der mit dem Kelche herniederschwebt; seine Arme strecken sich aufwärts in einer Bogenlinie, die längs des Rückens und der Beine fortsetzt. Die ganze Figur wird durch diese lange Woge gleichsam emporgetragen — der Betende macht auf uns den Eindruck seltener Innerlichkeit.

Die drei Apostel werden den Bibelworten gemäß am Fuße des Berges, auf dem Christus kniet, schlafend dargestellt. Ein schwieriges Raumproblem auf einem sehr schmalen, kleinen Bilde! Lorenzo hat es dergestalt gelöst, daß er die drei Figuren, die mit den Knien fast in den Armlöchern hocken, an den unteren Rand des Bildes placiert, während Christus, teilweise durch eine Felsenspitze von ihnen getrennt, auf einer Klippe gleich über ihren Köpfen kniet. Den Unterschied in der Tiefenrichtung hat er aber hier auf keine treffende Weise anzudeuten gewußt. Das Bild ist eine lineare Flächenkomposition, und besitzt als solche ungewöhnliche dekorative Qualität. Im oberen Teile desselben machen sich besonders der linke Felsenumriß und

Christi Arme bemerkbar, zwei Linien, die mit fast demselben Biegungsgrad wie die Bogen des Rahmens gegeneinander gezogen sind. Der Künstler hat es auch versucht, in der unteren, ziemlich undankbaren Figurengruppe durch einen gewissen Parallelismus in der Zeichnung der beiden mit den Rücken auswärts gewandten Apostel eine einheitliche Linienwirkung zu erzielen, und indem er den Mantel des Vordersten fächerartig auf dem Boden ausbreitet, hat er der Gruppe gleichsam einen Fuß gegeben. Am Saum ist der Mantel mit Wellenmotiven gezeichnet, die von dieser Zeit an für Lorenzos Figuren charakteristisch werden. Petrus, der in einem orangefarbigen Mantel gekleidet ganz rechts eingeklemmt sitzt, ist eine fein charakterisierte Figur, seine zusammengedrückte Stellung mit dem zwischen den Schultern eingesunkenen Kopf ist ungemein bezeichnend für den tief und fest schlafenden Mann.

Im Flügel nebenan — die drei Marien am Grabe Christi — ist die Landschaft von derselben Art wie auf dem beschriebenen Bilde, jedoch etwas weniger öde, da zwei große Bäume ihre dunkelgrünen Wipfel mit roten Beeren gegen den goldenen Hintergrund erheben. Der Künstler hat hier auch eine bessere Tiefenwirkung erzielt mit Hülfe deutlich bezeichneter Diagonalen, nach denen er die Komposition aufgebaut hat. Diese Linien sind von einem Punkt nahe der unteren rechten Ecke zu einem anderen ungefähr mitten auf der linken Seite und von dort in stumpfem Winkel zurück gegen die rechte Seite ungefähr nach dem Punkt, wo der Bogen des Rahmens anfängt, gezogen. Christi leerer Sarg — der ob zwar durchaus unperspektivisch gezeichnet, doch nicht unwahrscheinlich wirkt — und die bei demselben aufgestellten Frauen bezeichnen die erste Richtung. Die zweite wird von der Talschlucht zwischen zwei Felsen und den Engeln, die hervortreten um Christi Auferstehung zu verkünden, bezeichnet. Die erste Richtung kommt übrigens höher oben auf dem Bilde in der Zeichnung der linken Felswand wieder vor. Die drei Frauen stehen Seite an Seite, damit aber die vorderste die beiden anderen nicht ganz verdecke, ist sie mehr vornübergebogen gezeichnet (in demselben Bogen wie der Rahmen). Außerdem scheint der Boden als sehr abschüssig gegen den Vordergrund gedacht zu sein, wodurch auch eine wahrscheinliche Wiedergabe des Sarges erleichtert wurde. Diese zarten, kleinen Frauen sind überhaupt mit der feinsten Grazie gezeichnet und dabei wohlproportioniert, sie sind aber nicht so fest und kräftig modelliert wie mehrere Figuren der beschriebenen Predellenstücke und können nicht wie jene als Pioniere der realistischen Kunst der anbrechenden Zeit bezeichnet werden.

Die Farbengebung ist in diesen beiden Flügeln gedämpft. Der graubraune Ton der Felsen ist vorwiegend, gegen denselben stehen die blauen, violetten ametistroten und orangegelben Gewänder in milder, etwas dunkel gewordener Harmonie. Hinter den Felsen schimmert aber das alte, ins Rote spielende Gold des Hintergrundes, was besonders in diesen Darstellungen mit lyrischem Klang von vortrefflicher Wirkung ist. Die miniaturmäßig feine Ausführung im Verein mit der sicheren Beherrschung des ungewöhnlich schmalen Formates machten es wahrscheinlich, daß Lorenzo schon Uebung in der Miniaturmalerei gehabt hatte, ehe er diese Bilder malte. Seine noch erhaltenen Miniaturen schließen sich auch diesen nahe an (obgleich etwas später datiert). Ehe wir aber zur Prüfung derselben schreiten, müssen wir — um nicht allzu sehr gegen die chronologische Reihenfolge zu verstoßen — zwei größeren Arbeiten unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die beiden großen Flügelbilder in der National Gallery in London (Nr. 215—216 «Taddeo Gaddi»), jedes acht Heilige darstellend, können mit großer Wahrscheinlichkeit in dieselbe Zeit verlegt werden, wie die kleinen Flügel im Louvre, Die Zeitbestimmung geht am besten aus der Gruppe Petrus, Romualdus und Hieronymus auf dem rechten Flügel hervor. Die Disposition des Mantels Petri erinnert direkt an die Madonna zu Prato, der schmächtige, kleine Hieronymus, der hinter den beiden kraftvollen Heiligen steht, ist ein Bruder der zartgewachsenen Frauen auf dem Pariser Bilde. Romualdus, die auf diesem Flügel bedeutungsvollste und am stärksten hervorgehobene Figur, erinnert durch die etwas unbeholfene Drapierung noch an Lorenzos Kunst vor 1408. Die etwas unregelmäßigen Proportionen zwischen den drei Figuren dieser Gruppe beweisen übrigens, daß Lorenzo noch nicht ebenso gewohnt ist Figuren in fast natürlicher Größe zusammen zu stellen, wie er es bei kleinerem Format verstand.

Die Uebung, die ihm in dieser Beziehung wie auch sonst noch fehlte, geht am besten aus einem Vergleich dieser Flügel mit entsprechenden Stücken des späteren Krönungsbildes (1413) hervor. Es scheint als habe sich der Maler bei der Ausführung der ersten Flügel bedeutend anstrengen müssen um die Aufgabe zu beherrschen. Die Zeichnung der Figuren hat noch nicht den freien, dekorativen Schwung erreicht, der Faltenwurf wird nicht wie auf den späteren Flügelbildern durch das rhythmische Gefühl gekennzeichnet, die Gruppierung ist etwas steifer. Andererseits aber hat jede Gestalt hier eine selbständigere Existenz und ist nicht nur ein Ornament in dem großen dekorativen

Muster. Die früheren Flügel können als genau durchgearbeitete Vorstudien zu den späteren betrachtet werden. Die Komposition ist nämlich in beiden Fällen der Hauptsache nach die gleiche. Sie zeigt drei Reihen knieender männlicher Heiliger, diagonal so gestellt, daß alle Figuren sich nach innen einer Mittelkomposition zuwenden, die freilich im ersten Falle fehlt — was natürlich der künstlerischen Wirkung zu großem Schaden gereicht. Der Boden muß als etwas abschüssig gedacht werden, denn sonst würden die in der zweiten Reihe Knieenden nicht über den Vorderen zu sehen sein, während die Figuren der dritten Reihe stehend dargestellt sind, um nicht ganz unsichtbar zu werden. Die Aufstellung hat jedoch eine große Willkürlichkeit in der Proportionierung der Gestalten, besonders bei den Figuren der zweiten Reihe, bewirkt. (Vergl. z. B. den kleinen Hieronymus ganz rechts. Auf den ersten Blick scheint er zu stehen, bei näherer Prüfung finden wir aber, daß er kniet; seine Oberschenkel sind nur so unglaublich lang geworden !)

Am weitesten im Vordergrunde zu äußerst auf den Seiten knieen S. Benediktus und S. Romualdus, beide in weißen Kutten. Ihnen sind die Bilder gewidmet, sie sind hier die Vermittler zwischen den Menschen und der Genossenschaft aller Heiligen, deshalb sind sie auch vorgeschoben und mit besonderer Sorgfalt behandelt. Darauf folgen zu beiden Seiten Johannes der Täufer und Petrus in ametistroten und orangegelben Mänteln, sowie Matthäus und Johannes der Evangelist, ersterer in hellblau und blaßlila gekleidet, letzterer in ametistrot. In der zweiten Reihe stehen außen zwei Heilige in karminroten Gewändern — Hieronymus und ein junger Prinz — die mit den weißen Mänteln gleich davor schöne Akkorde bilden. Neben ihnen stehen Laurentius und Stefanus in hellblauen und hellgrünen Diakontuniken mit reichen Goldstickereien und nach ihnen Andreas und Paulus in grün und karmin. Die Heiligen der hintersten Reihen — rechts Domenikus und Gregorius; links Franziskus und Augustinus (?) — haben wenig Bedeutung für die Farbenharmonie, denn von ihnen sind fast nur die Köpfe sichtbar. Es ist offenbar, daß die lichte, festliche Farbenharmonie ursprünglich weit mehr Leuchtkraft und Glanz besaß, als die Bilder in ihrem jetzigen, schlecht erhaltenen Zustande darbieten, vor allem müssen wir uns diese hellen Töne als um einen kräftigen Akkord in blau, rot und weiß gesammelt vorstellen, der wahrscheinlich das Mittelbild zu diesen Flügeln ausgezeichnet hat.

In den Uffizien befindet sich eine Zeichnung unter Lorenzo Monacos Namen ausgestellt, die sechs in zwei Reihen nach rechts gewandte,

knieende Heiligen darstellt. Wir stehen nicht an, dieses Blatt als eine Vorstudie zu dem linken Flügelbilde in der National Gallery zu bezeichnen, denn obgleich es eine weniger feste und sichere Federführung bekundet als die kleinen Madonnenstudien, die wir Lorenzo mit Gewißheit gegeben haben, so trägt es doch durchaus das Gepräge seines Stiles und besitzt außerdem alle Kriterien einer Originalstudie. Die Heiligen sind die nämlichen wie auf dem erwähnten Flügel, in der hinteren Reihe haben aber Laurentius und Paulus die Plätze gewechselt und letzterer ist ohne Bart gezeichnet. Die äußerste Figur, der junge Prinz, ist auf dem Gemälde — offenbar des Raumes wegen — den übrigen Figuren näher geschoben als in der Zeichnung, überhaupt sind alle Gestalten etwas schmaler und länger auf dem fertigen Bild. Daher macht sich auch die fließende Linienführung in der Zeichnung besser und freier geltend als auf dem Gemälde.

Auf der Kehrseite dieses Studienblattes befindet sich eine andere Federzeichnung, die S. Benediktus, auf einem gotischen Thron sitzend, darstellt, der doch nicht völlig ausgeführt ist. Es ist eine Studie von noch ausgeprägterem Charakter als die oben beschriebene. Der Mantel des Benediktus ist mit Lorenzos eigentümlichen Faltenmotiven gezeichnet: auf der linken Seite bildet er eine Akkolade und auf dem Fußboden breitet er sich in charakteristischen Wogen aus, obgleich er hier nur teilweise angedeutet ist. Von großem Interesse ist auch der breite Typus mit dem strengen Ausdruck, der direkt an Bartolo di Fredis Greise erinnert (vergl. Joseph in Bartolos Anbetung der Könige, Akademie zu Siena) — eine weitere Stütze für unsere Vermutung, daß Lorenzo zu jener Zeit in neue Beziehung zur sienesischen Kunst getreten war.

Die Annahme liegt ja nahe, daß die Studien auf demselben Skizzenblatt für dasselbe Altarwerk bestimmt waren. S. Benedetto in trono ist offenbar nur als ein von Flügeln umgebenes Mittelbild oder als ein ganz freistehendes Bild aufzufassen. Andererseits ist es aber nicht wahrscheinlich, daß der Künstler einen S. Benediktus als Mittelbild zu den gegenwärtig der National Gallery gehörenden Flügelkompositionen gezeichnet hat, denn auf einer derselben befindet sich ja schon derselbe Heilige in knieender Stellung. Es scheint jedenfalls, als habe der Künstler anfangs andere Absichten gehabt als die später ausgeführten. Unmöglich ist es nicht, daß er schließlich die Ausarbeitung des Mittelbildes einem Mitarbeiter übertragen hat.

Wo befindet sich wohl gegenwärtig das Bild und was stellt es vor? Crowe u. Cavalcaselle geben eine bestimmte Antwort auf die Frage, indem sie glauben, das Bild — Mariä Krönung — bei Signor

Landi in Certaldo wiedergefunden zu haben.[1] Dasselbe Gemälde ging später in den Besitz des Kunsthändlers Galli-Dunn über und wurde von ihm 1902 an die National Gallery in London für 2739 £ 13 sh. verkauft.[2] Es ist gegenwärtig in demselben Zimmer wie die beschriebenen Flügel ausgestellt, was einen Vergleich sehr erleichtert.

Es möge sogleich erwähnt werden, daß Crowe u. Cavalcaselles Ansicht in diesem Falle nicht gut begründet scheint. Es herrscht ein deutlicher Stilunterschied zwischen der Krönung und den Flügeln, diese sind in künstlerischer Beziehung sowohl freier als kraftvoller. Die Komposition der Krönung ist der Hauptsache nach die nämliche wie in Lorenzos späteren und größeren Darstellung desselben Motives: Maria und Christus sitzen auf einem breiten gotischen Thron in Dreiviertelansicht gegeneinander gewandt, Christus hält mit beiden Händen die Krone über dem Haupte der Himmelskönigin. Unterhalb der Thronstufe knieen drei Engel, von denen die beiden seitlichen Weihrauchfässer schwingen und der mittlere auf einer Handorgel spielt.

In künstlerischer Hinsicht ist es ein sehr ungleiches Bild. Die drei kleinen Engel sind in weich geschwungenen, dekorativen S-Linien gezeichnet, durch ihre hellen, gelben, blauen und blaßroten Farben heben sie sich in hübscher Silhouette gegen den braunen Fußboden ab. Dagegen sind die Hauptfiguren steifer als in irgend einem Werke Lorenzos aus dem XV. Jahrhundert; sie erinnern zunächst an die Madonna in Berlin, die früheste aller seiner Madonnen. Der Faltenwurf besonders erscheint schwerfällig und ungeübt: Christi Mantel ist aus einem steifen, blauen Stoff, der sich in harten Falten bricht, Marias schmutzig blaßroter Mantel ist mit so trockener Genauigkeit gefaltet, daß wir uns unwillkürlich fragen : Hat Lorenzo dieses Bild wirklich selbst ausgeführt?

Die technische Behandlungsweise scheint keine bejahende Antwort zu geben, sie zeigt keinesweges Lorenzos außerordentliche Sorgfalt noch Spuren seiner feinen Lichtbehandlung mit Lasuren.

---

[1] Diese Schriftsteller halten auch die betreffende Krönung für dasselbe Bild, das Lorenzo nach Vasari für die Kirche S. Benedetto außerhalb der Porta à Pinti in Florenz malte, und das sich zu Vasaris Zeit im ersten Kreuzgang des Klosters degli Angioli, in der Kapelle Alberti befand. Soweit die Annahme der beiden Flügel in London betrifft wollen wir sie gerne aufnehmen. Vielleicht hat der Künstler sein Bild für S. Benedetto ursprünglich nur als den thronenden Heiligen gedacht.

[2] Dies ist mir von dem Sekretär des Museums freundlichst mitgeteilt worden. Es verdient erwähnt zu werden, daß Signor Galli-Dunn noch immer offiziell für den Besitzer des Bildes gilt, und daß das Ministerium des Unterrichts ein Verbot gegen die Exportierung desselben vorigen Sommer ausgefertigt hat.

Die Malerei ist mit einem Wort weit gröber als wir schon gelernt haben von einem eigenhändigen Bild Lorenzos zu erwarten. — Wir würden also nicht anstehen diese Krönung Mariä für die Arbeit eines Schülers Lorenzos zu erklären, wenn nicht die drei kleinen Engel durch ihre gefühlvolle, dekorative Zeichnung einer solchen Annahme widersprächen. Sie sind allem, was wir von Lorenzos nächsten Schülern kennen, entschieden überlegen. Ließe es sich denken, daß Lorenzo selbst dies Bild nur komponiert, die Ausführung aber einem Mitarbeiter überlassen hat? Die Hypothese ist nicht a priori zusprechend, sie wird aber von der inneren und äußeren Beschaffenheit des Bildes unterstützt. Nähmen wir dagegen an, das Bild wäre ein durchaus eigenhändiges Werk Lorenzos, so müßte es in seiner Produktion weit zurückgeschoben (bis ca. 1398—1402) und kann in keinem Fall mit den Flügelbildern derselben Galerie zusammengestellt werden. Es hat jedenfalls für unsere Schilderung der künstlerischen Entwickelung Lorenzos wenig positiven Wert und befindet sich außerdem in einem sehr ruinierten Zustande.

Zwei kleinere Bilder können dagegen mit den eben beschriebenen Altarflügeln in nahen Zusammenhang gebracht werden. Obwohl jetzt weit voneinander getrennt — das eine gehört der Vatikanischen Bibliothek, das andere Mr. H. Wagner in London — sind sie wahrscheinlich Fragmente derselben Predella und stellen beide Szenen aus dem Leben S. Benediktus' dar. Wie angedeutet wurde sind die Flügel des früheren und die des späteren Krönungsbildes hauptsächlich nach denselben Prinzipien komponiert; aller Wahrscheinlichkeit nach haben dann auch die Predellen einander wenigstens teilweise entsprochen. Die spätere, vollständig erhaltene, zeigt in der Mitte Christi Geburt und die Anbetung der Könige, und an den Seiten Szenen aus dem Leben des Benediktus. Keine anderen Fragmente als die beiden erwähnten Darstellungen aus Benediktus' Leben, die mit den Bildern der früheren Predella identifiziert werden könnten, haben wir bis jetzt gefunden. Die kleinen Bilder mit Christi Geburt und der Anbetung der Könige, die wir von Lorenzo besitzen, dürfen aus stilistischen Gründen hier nicht eingereiht werden.

Das kleine Bild in der Vatikanischen Bibliothek zeigt Benediktus den jungen Mönch, der von einem eingestürzten Gebäude zerschmettert wurde, zum Leben erweckend, sowie Benediktus und die Brüder in der Kirche zum Gebet versammelt, als der Teufel einen der schwächsten verleitet wegzugehen; zwei verschiedene Episoden, die auf der späteren Predella, wahrscheinlich größerer Deutlichkeit halber,

in zwei Bilder getrennt worden sind. Das Bild bei Mr. Wagner stellt Benediktus dar, wie er zwei junge, knieende Novizen — Maurus und Placidus? — in Gegenwart mehrerer anderer Brüder mit der weißen Kutte bekleidet. Das ganze vortrefflich komponierte kleine Bild ist auf weiß und braungrau gestimmt. Der Faltenwurf der weichen, weißen Kutten ist nicht nur dekorativ, sondern zeichnet sich dabei durch eine monumentale Breite aus, was dem Bilde einen Zug von Freskokomposition in großem Stil verleiht. Das Gegenstück in der Vatikanischen Bibliothek (von etwas längerem Format), hat so sehr durch unvorsichtige Reinigung und Uebermalung gelitten, daß es uns nicht länger einen reinen künstlerischen Genuß schenken kann. Wir können jedoch sehen, daß die Farben einst in demselben diskreten Gesamtton gestimmt waren, und die Zeichnung von ähnlicher Kraft und Breite wie in Mr. Wagners Bild. Es ist übrigens im höchsten Grade bemerkenswert, daß diese kleinen Bilder mit 10 bis 15 cm hohen Figuren gar nicht an zierliche Buchmalereien erinnern, sondern eher unsere Gedanken auf Masaccios monumentale Kunst hinleiten, obwohl Lorenzo um dieselbe Zeit als Miniaturmaler tätig war. Schon dieses sagt uns, daß Lorenzos persönliches Künstlerstreben nicht das des kleinlichen Miniaturmalers war; die Missale-Illustrationen, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen, unterstützen nicht nur diese Vermutung, sondern zeigen außerdem, daß er bestrebt war, die Miniaturen in derselben Weise wie diese großen dekorativen Malereien zu komponieren. Es scheint deshalb ziemlich unsicher, ob Lorenzo sich wirklich, wie angegeben worden, zuerst zum Miniaturmaler ausgebildet hatte.

* * *

Die frühesten noch erhaltenen Miniaturen von Lorenzos Hand sind einige Illustrationen in einem Meßbuch (datiert 1409), das der Kirche Sta. Maria degli Angioli gehört hat, nunmehr aber unglücklicherweise nach der Laurenziana-Bibliothek in Florenz gekommen ist, wo es der Ansicht des Vorstandes gemäß nicht allein gegen Photographierung, sondern auch soweit irgend möglich gegen ein eingehendes Studium zu wahren ist. Das wohlerhaltene Buch, das auch ganz kurz von Milanesi erwähnt wird, enthält im ganzen 17 Miniaturen, von denen zwei ganze Seiten füllen; die übrigen sind kleiner, zum Teil nur aus einer Prophetengestalt bestehend.[1] Ich kann hier nur einige wesent-

[1] Siehe Vasari, vol. II, pag. 24, Anm. — Milanesi gibt an, daß das Buch mit der Ziffer 421 gezeichnet ist; nunmehr fehlt ihm jedes Merkmal. Er sagt Lorenzos Hand sei in den beiden großen Bildern und in einigen Prophetenfiguren zu erkennen. Aber die übrigen Kompositionen?

liche Züge dieser Miniaturen hervorheben, und weise im übrigen auf das am Schlusse des Buches befindliche Verzeichnis hin, wo jede Miniatur erwähnt ist.

Auf der ersten Seite sehen wir Christi Auferstehung innerhalb eines großen R (des Anfangsbuchstabens von Resurexit). Das offene Grab mit den beiden schlafenden Kriegern davor wird in der unteren Hälfte, der aufwärts schwebende Christus in der oberen Hälfte des Buchstabens dargestellt. Die puppenähnlichen Figuren heben sich mit hellen Farben gegen den Goldgrund ab, bieten aber sonst nichts von besonderem Interesse. Dagegen ist das Rahmenwerk, welches das Blatt im übrigen ausfüllt, äußerst reich, mit frischem und originellem dekorativem Gefühl behandelt. Blumen- und Blätterornamente werden von geschmeidigen Puttifiguren und langhalsigen Vögeln unterbrochen, die ohne besondere Rücksicht auf ihre natürlichen Formen ganz und gar als Ornamentmotive angewandt sind. Besonders ansprechend ist der Rahmen am unteren Rande des Blattes, wo ein kleiner nackter Putto inmitten der Blättern- und Blumen-Festons eingesperrt ist; zu beiden Seiten sehen wir andere Putti, die in wildem Lauf vorwärtsjagen, der eine so schnell daß seine Höschen geplatzt sind. Noch weiter seitwärts sind naturalistisch gezeichnete Käfer in das grüne Rankenwerk verflochten, was übrigens unmöglich mit Worten klar beschrieben werden kann. Die Blätter sind keiner gewöhnlichen Baumart entlehnt, zuweilen eher dem klassischen Akanthusmotiv verwandt. Sie sind in sehr langen, geschwungenen und ausgezogenen Formen gezeichnet, die zunächst an gewisse in der französischen Gotik des XIV. Jahrhunderts häufig vorkommende Ornamente erinnern.

Die andere ganzseitige Illustration, — auf der Seite 80 — stellt die Ausgießung des heiligen Geistes dar. In einem großen S (dem Anfangsbuchstaben zu Spiritus) sehen wir oben Maria und die Apostel in einer Loggia stehen, die Strahlen von der weißen Taube empfangend, und unterhalb die neugierigen Juden, die vor der Tür lauschen. Das Rahmenwerk ringsum ist hier wie in dem oben erwähnten Bilde die in künstlerischer Hinsicht bedeutungsvollste Partie. Die gotischen Blätter werden auf der einen Seite von einem mit einem Schmetterling spielenden Putto unterbrochen, in der unteren Kante sehen wir einen Putto, der gegen eine mächtige Schnecke kämpft, sowie einen weiß gekleideten Mönch, der auf einem hochbeinigen Stelzenvogel reitet: Aehnliche groteske Motive, die ihre klassische Prägung in der gotischen Buchmalerei sowie auch bei der

Dekorierung der gotischen Kathedralen in Frankreich gefunden haben.

Unter den kleineren Kompositionen mit mehreren Figuren fesselt uns besonders eine Darstellung acht weißgekleideter Mönche, die vor einem hohen Notenpult stehen, durch die ausgezeichnete Charakteristik, mit der sie gegeben sind. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Lorenzo das Motiv in der Wirklichkeit genau gesehen hat, das Bild kann als eine Genreszene aus der nächsten Umgebung des Malers betrachtet werden. Die Figuren sind breit und kraftvoll gezeichnet — wie in einer Skizze zur größeren Komposition — und die Farbengebung ist einfacher — weiß, braun und gelb — als in den übrigen Miniaturen.

Eine zweite Komposition in ungefähr demselben Format (22×23 cm) die Worte «Omnes gentes plandete et jubilate» illustrierend, ist auf Grund stilistischer Aehnlichkeiten mit Fra Angelicos Kunst beachtenswert. König David geht singend, seinen Szepter schwingend und hält den Hohenpriester (Aron ?) bei der Hand, dieser faßt die Hand einer dritten Person, die dem Zuschauer den Rücken kehrt. Hinter David folgt ein Zug Jungfrauen aus Jerusalem, im Vordergrunde rechts stehen ein Violaspieler und zwei andere Figuren. Mitten im Hintergrunde erhebt sich ein kleiner Rundtempel mit einem Altartisch. Alle Figuren sind von der milden religiösen Entzückung beseelt, die wir aus Angelicos Paradiesdarstellungen kennen, nicht weniger gemahnt an Fra Angelico die Farbenstimmung: Die klaren, blauen, grünen und roten Töne leuchten greller als bei Lorenzo gewöhnlich, sie sind nicht lasiert, sondern mit der etwas trockenen Genauigkeit aufgetragen, die Fra Angelico eigentümlich ist. Die Figuren sind außerdem kürzer und weniger geschwungen als bei Lorenzo, aber keineswegs plump, im Gegenteil sehr geschmeidig und wohlproportioniert. Kurz, es gibt vieles in diesem Bild, das Lorenzo fremd zu sein scheint und unwillkürlich Gedanken an Fra Angelico wachruft. Es wäre Unrecht nur auf Grund dieser Miniatur eine Behauptung aufzustellen, es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß der Dominikanerbruder eine kurze Zeit bei Lorenzo Monaco gearbeitet hat.

Dieser Miniatur nahe verwandt, obgleich künstlerisch weniger bedeutend, sind zwei andere, in denen auch der Figurencharakter etwas an Fra Angelico erinnert. Die eine stellt Christi Himmelfahrt (?) dar, die andere der Seligen Chor («Venite benedicte»). Auf der ersteren sehen wir Christus auf einem Berge stehen und die Apostel ringsum mit dem Rücken gegen den Zuschauer gekehrt auf den Knien liegen. Auf dem letzteren Bilde offenbart sich Christus in Halbfigur einer

Schar Männer und Weiber, die mit gefalteten Händen oder mit über der Brust gekreuzten Armen in Anbetung versunken stehen. Die Komposition ist etwas zusammengedrängt, die einzelnen Figuren sind aber doch mit guter Abwechslung charakterisiert. Am unteren Rande des Blattes erscheint wieder eines der unterhaltenden Nebenmotive: ein kleiner Knabe bläst eine Trompete, die ein langhalsiger Vogel mit dem Schnabel umfaßt. Einige ausgezogene, geschwungene Blätter halten das Ganze auf übliche Weise zusammen. Die Farbengebung ist hell, man möchte sagen fast zu leuchtend; die grünen, roten und blauen Töne stehen etwas unvermittelt vor dem blanken Goldgrund ab.

Sieben der übrigen Miniaturen dieses Meßbuchs zeigen Propheten in Halbfigur mit verschiedenen Attributen wie Musikinstrumenten und Schriftrollen, sowie einen Propheten in ganzer Figur, der neben einem J steht, das er mit dem einen Arm umfaßt. Trotz des kleinen Formates sind sie alle von ungewöhnlich mächtiger Wirkung, dank der Art und Weise, auf welche der religiöse Pathos bei diesen Propheten zum Ausdruck gebracht worden ist. Zwei derselben werfen den Kopf zurück und blicken gerade nach oben, von jubelnder Entzückung erfüllt, andere neigen das Haupt gegen die Brust und blicken mit einem grübelnden Ausdruck vor sich hin, wieder andere sind ganz in Vorderansicht mit weit offenem Munde singend dargestellt. Unsere Abbildungen, die Miniaturen aus einem späteren Meßbuch reproduzieren, können eine gewisse Vorstellung dieser Propheten geben, die jedoch in etwas größerem Format ausgeführt sind, und sich durch größere Sorgfalt und Innerlichkeit auszeichnen. Die Farbenharmonie ist in ein paar Fällen außerordentlich diskret und überhaupt machen diese Miniaturen mit einzelnen Figuren einen mehr distinguierten und künstlerischen Eindruck als die größeren. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sie von Lorenzo selbst herstammen.

Andere Miniaturen desselben Buches bekunden sich dagegen deutlich als Schülerarbeiten, teils durch charakteristische Verschiedenheiten in der Figurenzeichnung und dem Kolorit — wie bezüglich der an Fra Angelico erinnernden Miniatur nachgewiesen worden — teils durch eine gewisse ungeübte Plumpheit, was am deutlichsten bei einer kleinen Darstellung der Apostel und Magdalena am leeren Grabe Christi zutage tritt.

Ein anderes Chorbuch mit zahlreichen Miniaturen von Lorenzo ist von der Klosterkirche Sta. Maria Nuova nach dem Bargello gebracht worden. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurden die Malereien dieses Buches zwischen 1412 und 1413 ausgeführt, denn laut der Be-

zahlungsurkunden hat Lorenzo während der genannten Periode Meßbücher für Sta. Maria Nuova mit Miniaturen versehen.[1] Durch das Entgegenkommen des Direktors Supino sind wir imstande, einige Abbildungen nach den Malereien dieses Buches mitzuteilen, und können deshalb unsere Beschreibung auf wenige Worte beschränken.[2] Das Buch enthält 36 Apostel- und Prophetenfiguren, die meisten im Kniestück innerhalb eines großen Anfangsbuchstabens dargestellt, der mit Blätterornamenten verziert und eingerahmt ist. Hin und wieder ist der Rahmen an der ganzen Längsseite des Blattes ausgezogen, und enthält dann bisweilen außer vegetativen Motiven Vögel und Mönchsfiguren der Art, wie wir sie schon kennen gelernt haben. Auf dem ersten Blatt ist die Auferstehung Christi (Resurexit), ganz in derselben Weise wie in dem früheren Buche dargestellt doch weniger reich eingerahmt und nunmehr stark zerstört. Von den folgenden einzelnen Figuren sind mehrere besonders schön in die Initialen eingezeichnet: ist der Buchstabe oval mit gleichmäßig abgerundeten Teilen, so ist die Figur gerade und mit den Armen an den Seiten dargestellt, in der Art daß sie wenigstens teilweise ein inneres Oval bildet; ist der Buchstabe dagegen geschwungen, wie z. B. ein S, so haben die Umrisse der Figuren einen ähnlichen Schwung, obgleich in geringerem Grade erhalten, und die Arme sind nach denselben Linien gebogen. Sehr beachtenswert ist es, wie gut diese dekorative Zeichnung die religiöse Inbrunst der Propheten hervorzuheben vermag. Die Ausführung ist leider sehr ungleich; offenbar hat Lorenzo bei dieser Bestellung Schülerhilfe verwendet, besonders in weniger wichtigen Partien wie Blätterranken.

Ein zweites Meßbuch in demselben Museum und mit derselben Herkunft wie das soeben beschriebene scheint auch aus Lorenzos Atelier zu stammen. Es ist auf dem Deckel mit einem G gezeichnet und enthält 27 Miniaturen, von denen die drei größeren Christi Geburt, die Anbetung der Könige und Christus sich einem knieenden König offenbarend darstellen. Die Miniaturen dieses Buches zeigen wenigstens zwei oder drei verschiedene Künstlerhände, alle bei Lorenzo geschult, der vielleicht selbst einige der Bilder komponierte und den schön ge-

---

[1] S. Beilage Nr. IX.

[2] Dies Buch ist auf dem Deckel H gezeichnet und wird auch von Milanesi in seinem Comentario alla Vita di Don Lorenzo Monaco erwähnt, eigentümlich genug gibt er aber an, daß es 44 Miniaturen enthält, unter denen 5 je eine ganze Seite füllen sollen. Da das Buch kaum mehrere Blätter verloren hat, scheint es Milanesi mit dem früheren Meßbuch verwechselt und teilweise zusammengeschlagen zu haben.

schwungenen Propheten, der bei einem großen J auf der Seite 89 steht, ausführte. Am Ende des Buches sind einige Miniaturen von einem reinen Dilettanten hinzugefügt.

Erwähnen wir noch ein losgerissenes Blatt im Louvre mit einer Miniatur, die drei Marien am Grabe darstellend, wo der Engel ihnen Christi Auferstehung verkündet, alles in einem großen A eingeschlossen, so sind unseres Wissens keine anderen Miniaturen erhalten, die Lorenzo selbst oder seinen nächsten Schülern zugeschrieben werden können. (Das Blatt im Louvre ist auch eher eine Schülerarbeit.) Das schließt aber keineswegs die Wahrscheinlichkeit aus, daß Lorenzo eine viel größere Anzahl Chorbücher illustriert hat, und zwar teils für sein eigenes Kloster, teils für die Kirchen anderer toscanischer Klöster, die dem großen Benediktinerorden gehörten. Dergleichen Kunstwerke gehen ja so viel leichter verloren durch Abnutzung der Zeit oder äußere Gewalt als Fresken und Tafeln. Nach allem zu urteilen, scheint Lorenzo jedoch die Miniaturkunst nicht mit besonderer Vorliebe betrieben zu haben. Er bediente sich der Hilfe von Schülern in recht weitem Umfange, und es gelingt ihm am besten, wenn er figurenreiche Szenen nach ganz denselben Prinzipien behandelt, wie er seine vortrefflichen Predellenbilder komponiert. Es ist in jeder Beziehung nur ein sehr kurzer Schritt von diesen zu den besten der Miniaturen.

Die erneute sienesische Beeinflussung, die wir am Anfang dieses Kapitels betonten, bildet das zusammenhaltende Element aller der Werke, die wir zuletzt einer Prüfung unterzogen haben, doch tritt sie bei denselben mit etwas ungleicher Prägnanz zutage. Sie hat der Prato-Madonna ihren ungewöhnlichen Charakter verliehen, sie hat den Impuls zu Marias ausdrucksvoller Bewegung in der Akademie-Verkündigung gegeben, sie hat in hohem Grade die Studie zu dem Flügel in London bestimmt. Als gedämpftes Leitmotiv erscheint dieser sienesische Einfluß in den kleinen Flügelbildern im Louvre, und in den Miniaturen macht er sich bei einigen der Prophetenfiguren, obgleich weniger deutlich als in den Bildern, bemerkbar. Der Grund ist wohl in dem teilweise weniger persönlichen Stilcharakter der Miniaturen zu suchen — eine Folge der Schülerhilfe — sowie darin, daß auch noch andersgeartete Einflüsse in diesen Illustrationsarbeiten wahrzunehmen sind.

Besonders durch die Einrahmungsmotive werden wir an die gotische Kunst in Frankreich und Süd-Deutschland erinnert. Die stark ausgezogenen und geschwungenen Blätter, die langhalsigen Vögel, Putti, die mit Schnecken oder Käfern kämpfen, und derartige

Motive sind in französischen Miniaturen aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, wie uns von einem Spezialforscher mitgeteilt worden. Dagegen dürften sie in italienischen Miniaturen aus derselben Zeit nicht allgemein vorkommen. Es ist also ebenso möglich wie wahrscheinlich, daß Lorenzo von ornamentalen Buchmalereien Kenntnis genommen, die von dem Künstlerkreise herstammten, der sich am Ende des XIV. Jahrhunderts am Hofe der Herzöge von Berry versammelte (die leitende Miniaturmalerschule zu jener Zeit in Frankreich). Er wurde von ihrem Motivreichtum und ihrer phantasievollen Schönheit eingenommen und suchte ihnen so weit zu folgen, wie sein eigenes ausgeprägtes Stilgefühl es zuließ. Ein derartiger französisch-gotischer Einfluß hat sich aber sicherlich nicht über das Bereich des rein Ornamentalen hinaus erstreckt, und auch auf diesem Gebiet scheint derselbe für Lorenzo weniger eine stilistische als eine motivische Bedeutung gehabt zu haben.

Der Figurenstil in den Miniaturen zeigt keine nennenswerte Aehnlichkeit mit der Figurenzeichnung auf französischen Bildern oder Miniaturen aus derselben Zeit. Dem allgemeinen Bestreben nach klarer und dekorativer Linienwirkung, das die französische Malerei des XV. Jahrhunderts in so hohem Grade auszeichnet, entspricht bei Lorenzo ein rein individueller Linienstil, dessen wesentlichste Elemente keineswegs in der französischen Kunst vorgebildet waren.

Ebensowenig lassen sich wesentliche Uebereinstimmungen zwischen Lorenzos Stil und der deutschen Gotik nachweisen. Die Kunst, die um Meister Wilhelm und Stefan Lochner heranwuchs, ist trotz ihrer dekorativen Tendenzen in geringerem Grade als die französische eine Kunst der Linien; ihr Zusammenhang mit Lorenzos Stil ist so allgemeiner Art, daß wohl im Ernst an keine Wechselwirkung zu denken ist.

Lorenzos Hervortreten in Italien zu ungefähr derselben Zeit wie Meister Wilhelms Wirksamkeit in Köln und Jean Malouels in Frankreich ist ganz einfach ein Ausschlag paralleler Strömungen in den verschiedenen Ländern, wenn auch zugegeben werden muß, daß Lorenzo in seinem Lande viel isolierter steht, als die hervorragendsten gotischen Maler in Frankreich und Deutschland. Die Gotik hatte keine tiefen Wurzeln in der florentinischen Malerei, dort hatte Giotto den Boden für eine Kunst ganz anderer Art bereitet, und in Siena existierte von alters her eine Malerkunst, die die wesentlichste Seite der gotischen Kunst — die Linienrhythmik — antizipiert hatte, ohne deshalb deren übrige Stilzüge zu entwickeln. Hier empfing ja Lorenzo die wesent-

lichsten Impulse zu seiner individuellen Ausdrucksweise, die infolge seines eigentümlichen Stilgefühls sich zu größerer Uebereinstimmung mit der nordischen Gotik entwickelte als die Formengebung irgend eines florentinischen oder sienesischen Malers. Dagegen begegnen uns im nördlichen Italien Künstler, die infolge direkter Beeinflussung seitens der nordischen Gotik in viel näherer Verwandtschaft zu derselben stehen als dies bei Lorenzo Monaco der Fall ist. (Vgl. z. B. die Madonnen des Lorenzo Veneziano und Stefano da Zevio.) Und schließlich — was soll man von dem «gotischen» Schwung etwa bei Outamaros und Haronobus Figuren denken?

---

V.

## DAS GROSSE KRÖNUNGSBILD. KRUZIFIXE UND KLEINE BILDER AUS DERSELBEN ZEIT. (1412—1417.)

Das bedeutendste Monument gotischer Malerei in Florenz ist ohne Zweifel das Krönungsbild, welches Lorenzo für die Kirche seines Heimatklosters Sta. Maria degli Angioli ausführte. Vasari war es noch vergönnt, es in dem Kloster zu bewundern, kurze Zeit darauf mußte es aber einer von Allessandro Alloris Prestationen seinen Platz auf dem Hochaltare abtreten. Nach der Badia di S. Pietro in Ceretto überführt, blieb es vergessen, bis Gaye und Milanesi, ohne von einander zu wissen, es dort im Jahre 1830 entdeckten.[1] Jetzt bildet es einen der Hauptpfeiler der florentinischen Malerei in den Uffizien.

Das Bild trägt eine ausführliche Inschrift mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1413. Es wurde im Februar des genannten Jahres vollendet, sicher hatte aber der Maler mehr als ein Jahr an demselben gearbeitet. Wahrscheinlich wurde die Komposition schon zwei, drei Jahre vor der Aufstellung des Bildes angelegt; wir wissen ja, daß Lorenzo während der Zeit u. a. mit Miniaturen für Sta. Maria Nuova beschäftigt war.

Das große Werk zerfällt eigentlich in zwei Teile, die ziemlich ungleiche künstlerische Eindrücke hervorrufen, und etwas verschieden beurteilt werden müssen. Die Krönung in der Mitte nebst den beiden Flügeln, ist von Gemüt und Komposition ein mittelalterliches Kunstwerk, die Predella dagegen enthält in vielerlei Hinsicht eine Ankündigung der neuen Zeit. Es ist nicht zu leugnen, daß schon der

[1] Vgl. Vasari, vol. II, pag. 18—19 Anmerkung.

Gegenstand selbst — Marias Krönung — gewißermaßen eine hieratische Darstellungsweise erheischt; nur wenn dieser Forderung auf Kosten jedes Naturalismus Genüge getan wird, empfinden wir den rechten, erhabenen Eindruck eines solchen Bildes. Der Gegenstand gehört zu denen, die kein realistischer Maler mit Erfolg darstellen kann, er erfordert einen befreiten dekorativen Stil und eine fromme und naive Phantasie. Lorenzo besaß mehrere dieser Bedingungen, er hat auch eine der bemerkenswertesten Darstellungen geschaffen, die wir von diesem Gegenstande besitzen. Die Komposition ist äußerst einfach, die künstlerische Wirkung des Bildes beruht fast ganz auf den dekorativen Eigenschaften der Linien und Farben.

In der Mitte erhebt sich ein gotischer Marmorthron, über den eine rote mit einem Blattmuster in Gold gezierte Decke ausgebreitet ist. Dort sitzen auf goldenen Kissen Christus und Maria, einander in Dreiviertelansicht zugewandt. Maria beugt sich etwas nach vorn, sie faltet die Hände demütig unter dem Kinn; Christus hält die kegelförmige Krone über ihr Haupt. Sein Gewand ist blaß karminrot, sein Mantel azurblau mit orangefarbenem Futter — dies schmetternde «azuro della magna» tritt fast mit gewaltsamer Kraft gegen Marias ganz weißen Mantel mit den blaßblauen Schatten und seinem hellgrünen Futter, der so lasiert ist, daß er beinahe durchsichtig dünn erscheint, hervor. Den Thron umgibt eine Schar kleiner Engel, die das Lob ihrer Herrscherin singen. Hinter dem Thron stehen sie in doppelten Reihen, einige mit über der Brust gekreuzten, andere mit gefalteten Händen; zu den Seiten des Thrones knieen sie in ehrfurchtsvoller Anbetung. Unterhalb des Thrones knieen auf Wölkchen die zwei, die den Dienst der Chorknaben versehen, Rauchfässer schwingend, und zwischen ihnen ein nunmehr großenteils zerstörter kleiner Engel, dem der wichtige Auftrag zuerteilt worden, auf einer Handorgel diesen Chor klarer Kinderstimmen zu begleiten. Sie sind alle hell gewandet — weiß, zinnober, hellgrün und himmelblau — und bilden eine Einrahmung der zartesten Schönheit um die Hauptfiguren. Diese Mittelgruppe ist ein Ganzes für sich und steht in relativ losem Zusammenhang mit den beiden Flügeln, auf denen die Heiligen sich drängen.

Die Komposition der beiden Flügel kennen wir schon aus den beiden Flügelbildern in der National Gallery: es ist die nämliche mit dem Unterschiede, daß die Flügel hier nicht durch Rahmen getrennt sind, sondern zu beiden Seiten eine Fortsetzung der Mittelkomposition bilden. Außerdem ist hier die Zahl der Heiligen auf zehn zu jeder

Seite vermehrt, die Gruppierung der Figuren ist überhaupt eine etwas freiere. Sie knieen in drei Reihen hintereinander, diagonal nach innen gegen Christus und Maria gewandt. Damit die Hinterstehenden über den Vorderen gesehen werden sollen, hat der Künstler hier wie früher geglaubt, die untere Fläche etwas nach hinten ansteigen lassen zu müssen, er hat aber eine Motivierung gefunden, die dem Ganzen eine völlig neue Schönheit verleiht. Der Thron und die Propheten ruhen nämlich auf einem blauen Bogen, der in drei Abtönungen mit der dunkelsten im Vordergrunde gemalt und mit Sternen überstreut ist. Obgleich es dem Maler nicht gelang eine Vertiefung dieses Bogens nach innen zu bewirken, ist es deutlich, daß er durch denselben das sternenbesäte Himmelsgewölbe hat angeben wollen. Wo könnte wohl diese Krönung im Kreise aller der Heiligsten stattfinden, wenn nicht über der blauenden Himmelssphäre?

Benediktus und Romualdus haben wieder ihren Platz zu äußerst auf den beiden Flügeln und ihre weißen Gewänder bilden einen harmonischen Abschluß des im übrigen etwas bunten Farbenspieles. Darauf folgen in der vordersten Reihe auf dem linken Flügel Petrus und Johannes der Täufer, auf dem rechten Andreas und Johannes der Evangelist. Sie tragen alle weite Mäntel, die in langen, weichen Falten bis zur Horizontalfläche herabfallen und in klaren, ametist- und zinnoberroten, azurblauen und hellroten Tönen gehalten sind. Von den Heiligen der zweiten Reihe (links Stefanus, Paulus, Jakobus und Matthäus; rechts Laurentius, Bartholomäus, Augustinus und Giovanni Gualbertus) sind nur kleinere Partien sichtbar. Ihre Gewänder sind in denselben lebhaften Tönen gehalten wie die der vordersten Reihe und auch reichlich mit Goldborten besetzt. Von den hintersten Figuren kommen nur Köpfe und Heiligenscheine zum Vorschein, diese sind aber mit der äußersten Sorgfalt ausgeführt. Es mag bemerkt werden, daß es unter allen diesen 22 Glorien nicht zwei gleiche gibt, sie bilden eine vollständige Probekarte der in der damaligen Kunst angewandten Ornamentstanzen, mehrere der Muster dürften in ihrer Art einzig sein. Eine derartig außerordentliche Sorgfalt in der Behandlung der Einzelheiten verrät den Miniaturmaler.

Widmen wir dem Bilde ein eingehenderes Studium besonders in bezug auf die Figurenzeichnung, so interessieren uns natürlich außer der Mittelgruppe und den knieenden Engeln am meisten die Heiligenfiguren der ersten Reihe zu beiden Seiten. Diese sind es, die in dekorativer Hinsicht der Komposition den Wert geben. — Die beiden Zentralfiguren zeigen keine für Lorenzo ungewöhnlich dekorative

Zeichnung. Christus ist etwas schwerfällig und steif in der Bewegung, und infolge des über seinen ausgestreckten Arm gezogenen Mantels wird die Figur von fast vertikalen Linien beherrscht und macht einen recht breiten Eindruck. Maria ist viel weicher in der Bewegung, die Zeichnung ihres Oberkörpers mit parallelen Bogenlinien ist schön durchgeführt. Ihr Mantel aus weichem, weißen Stoff fällt in langen, breiten Falten herab; auf der Innenseite über dem Bein ist der Kontur zu einer typischen Akkolade ausgezogen. Unter den Engeln sind zumal die beiden auf den Stufen des Thrones knieenden von Bedeutung für die Gesamtwirkung. Sie sind in stark ausgezogenen Bogenlinien gezeichnet, die obgleich sie etwas unter dem Punkt anfangen, wo der Rahmen aufhört, deutliche Fortsetzungen zu den Seitenbogen des Rahmens bilden. Die beiden gleich unterhalb knieenden, Rauchfässer schwingenden Engel neigen viel mehr vornüber, ihre Mäntel sind weit auf die Horizontalfläche hinausgezogen um dadurch den häßlichen, leeren Raum zwischen dem Thron und dem unteren Rand des Bildes besser auszufüllen. Der Faltenwurf der Mäntel ist in vollstem Sinne fließend; besonders bei dem rechten Engel sehen wir die Falten, die von den Lenden herabfallen, förmlich in drei Wellen über die Horizontalfläche rollen. Diese vier Engel müssen überhaupt in dekorativer Hinsicht zu den feinsten Partien des großen Gemäldes gezählt werden (die Predella ausgenommen).

Unter den Heiligen ist Benediktus die schönste Figur. Er kniet mit dem linken Bein gegen den Boden, und dem rechten Knie, auf dem er ein Buch stützt, nach oben gerichtet. Die Haltung des Körpers ist gerade, sogar etwas nach hinten gebogen, so daß der Mantel in vertikalen Falten über den Rücken fällt. Diese Falten setzen über dem nach hinten gestreckten Beine fort und fließen mit den beiden Bogenfalten, die bei dem nach oben gebogenen Knie anfangen, zusammen. Der Kontur über dem vertikal gestellten Beine bildet wieder eine Akkolade, und im unteren Umriß der Figur kommt das typische Wellenmotiv zutage. In ganz ähnlicher Weise ist die entgegengesetzte Figur, S. Romualdus, behandelt: Er liegt mit beiden Knien auf dem Boden, die Gestalt biegt sich in einem schwachen Bogen nach hinten und alle Linien laufen parallel bis zu den Knien, wo sie gebrochen und fächerförmig auf der Horizontalfläche ausgebreitet werden, indem der Saum in deutlichen Wellen fließt. Dadurch bekommen die langen Vertikallinien gleichsam eine Stütze und einen natürlichen Abschluß. Die zweite Figur in der Reihe zu jeder Seite —

Petrus und Andreas — ist in einem losen auf beiden Schultern befestigten Mantel drapiert. Derselbe fällt unter den Armen in regelmäßigen Bogenfalten, die in parallelen Kurven ein Stück nach unten (doch nicht bis zur Horizontalfläche) fallen, wo die Mantelzipfel unregelmäßige Ornamente bilden. In dem Kontur über dem gesenkten Arme des Petrus erscheint das Akkolademotiv; weniger ausgeprägt ist es in dem entsprechenden Kontur bei Andreas zu finden. Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, die dem Throne zunächst knieen, sind der Hauptsache nach auf dieselbe Weise drapiert wie ihre Nachbarn, sie werden aber zum großen Teil von diesen sowie von den Engeln verdeckt. Johannes der Täufer wendet sich gegen den Betrachter und zeigt auf florentiner Weise gegen die Mittelgruppe, eine Stellung, die hier ziemlich unmotiviert scheint, denn der Täufer kann doch kaum auf einen anderen als den «der kommen wird» — das Christuskind — hinweisend dargestellt werden. Die übrigen Figuren spielen keine Rolle in der Linienkomposition. Nur von Stephanus und Giovanni Gualbertus ist der äußere stark ausgezogene Kontur sichtbar, von den übrigen sind nur Brustbilder und mit Glorien geschmückte Köpfe zu sehen, die den größeren Teil des übrigen Raumes auf den Flügelbildern ausfüllen.

Die Mittelpartie wird von einem segnenden Christus (nicht Gottvater!) im Kniestück, der auf Wolken schwebt, zwischen zwei roten Cherubim mit hängenden Flügeln, zum Abschluß gebracht. Ueber den Flügelbildern ist die Verkündigung dargestellt. Gabriel kommt auf Wolken schwebend mit über der Brust gekreuzten Armen, sein Mantel flattert im Winde in spiralförmigen Falten. Es ist eine Figur, die durch ihre Stellung an den Engel der früheren Verkündigung erinnert, ihre Linienwirkung ist aber noch weicher und die Behandlung klarer und schöner. Maria sitzt demütig vornüber gebeugt auf einer Bank mit einem Gebetbuch in der Rechten und führt die Linke gegen ihre Brust. Sie ist ebenso weich und gefühlvoll gezeichnet und ihre Stellung ist auch die nämliche wie auf dem Hauptbilde. Der Mantel ist in einer breiten und hübschen S-Linie über ihren Schoß gezogen, über ihrem rechten Bein bildet er eine Akkoladefalte. — Alle diese Abschlußstücke, die beiläufig gesagt nicht von ganz kleinen Dimensionen sind, werden von gotischen Baldachinen überragt, die leider den oberen Teil der Figuren verdecken. Das Rahmenwerk ist zum großen Teil erneuert, auf den Pilastern zeigt es aber noch kleine, stehende Prophetenfiguren von feinster dekorativer Wirkung.

Es ist übrigens schwer, wenn nicht gar unmöglich, einem so aus-

schließlich für die Kirche bestimmten Gemälde in einem Museumsaal mit dunkel rotbraunen Wänden und kalter Beleuchtung volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es ist ein Altarbild, und als solches berechnet am Ende des langgestreckten Mittelschiffes einer Kirche, wo das Tageslicht spärlich durch hochgelegene, kleine Fenster eindringt, oder wo hunderte von angezündeten Wachskerzen es mit einem gedämpften, gelblichen Schein umgeben, gesehen zu werden. Dann scheinen die Farben wohl nicht länger zu klar und zu grell oder die Uebergänge zu scharf.[1] Dann bekommen diese körperlosen Heiligen und zarten, singenden Engel die richtige Beleuchtung mit einer leisen Stimmung von Mystik und religiöser Naivität

Lenken wir den Blick zur Predella hinab, so werden wir vom Himmel auf die Erde versetzt — auch diese freilich eine Wunderwelt, doch aber in natürlicher Umgebung. Die Predella besteht aus sechs Bildern, die von breit gezogenen Vierpässen mit Triangelfeldern zwischen den Blättern eingefaßt sind. Die beiden in der Mitte stellen Christi Geburt und die Anbetung der Könige, die vier übrigen Szenen aus der Legende des S. Benediktus dar.

Christi Geburt ist das verhältnismäßig am wenigsten bedeutende Bild in dieser vortrefflichen Predella, es ist auch nicht so wohlerhalten wie die übrigen. Wie auf der früheren Darstellung desselben Gegenstandes, so ist auch hier der offene Schuppen über der Krippe und dem Knaben in den mittelsten Ausschnitt des Rahmens hineingezeichnet. Auf den Seiten gegen den Hintergrund ragen wieder die phantastischen Tonfelsen empor, die Hirten sind aber nach der linken Seite hinübergestellt und liegen auf dem Felsen, von dem schwebenden Engel stark beleuchtet. Maria kniet betend auf dieselbe Weise und auf demselben Platz wie früher, die Gestalt ist aber bedeutend länger geworden und der Faltenwurf viel rhythmischer. Joseph ist nicht länger eine dekorative Nebenfigur ohne Zusammenhang mit dem Hauptmotiv; er ist der Mitte näher gebracht und sitzt das Kind betrachtend da, während er seine Freude und sein Erstaunen mit einer ausdrucksvollen Handgebärde zu erkennen gibt. Sein Oberleib ist bedeutend nach vorn geneigt, die Beine hält er gekrümmt unter sich. Der Mantel bildet auf dem Boden das bekannte Wellenmotiv und zwar fast ebenso ausgeprägt wie es in dem Faltenwurf von Romualds Mantel zu sehen ist.

[1] Das Bild hat durch starkes Scheuern etwas von den feineren Lasuren verloren und ist kälter und härter geworden als es ursprünglich gewesen ist, doch ist es nur wenig übermalt. In der Mitte ist ein Stück herausgenommen um Platz für die Oeffnung eines Sakramentschreines zu machen

Die Anbetung der Könige stimmt auch in den meisten Zügen mit der früheren Darstellung desselben Gegenstandes überein, die Entwickelung des Künstlers zeigt sich aber deutlich in der Zeichnung der jetzt etwas längeren, schlankeren und geschmeidigeren Figuren sowie in der Veränderung einiger Einzelheiten. Die Szene spielt sich nun ganz und gar innerhalb der Mauern eines Vorhofes ab. Die Wand des Vordergrundes ist weggenommen, damit wir sehen können, was sich ereignet. Dieselbe Anordnung hat Lorenzo in zwei späteren Epiphaniabildern beibehalten, obgleich es ihm gelungen ist, in denselben — zumal in dem letzten — den Raum bedeutend zu vertiefen, indem er die hintere Wand mehr nach dem Hintergrunde geschoben hat.

Maria mit dem Knaben in den Armen sitzt wie früher auf einer Bank vor dem Eingang des Hauses, Joseph steht ihnen nun aber ganz nahe und beugt sich vor gegen den zweiten König, der seine Gabe überreicht. Dadurch, daß Joseph der Maria so nahe gestellt und mit eben den langen, weichen Bogenlinien wie ihre Figur gezeichnet ist, wird die Linienwirkung dieser Gruppe viel mehr betont. Diese beiden konkaven Bogen gehen in den Gestalten der knieenden Könige harmonisch in konvexe über, wodurch die vier Hauptfiguren in einer einheitlichen, rhythmischen Linienmelodik zusammengehalten werden, die kaum in irgend einer anderen Darstellung dieses Motivs übertroffen wird. Der dritte, jüngste König steht etwas isoliert weiter links. Wahrscheinlich um Einförmigkeit im Linienspiel zu vermeiden hat ihm der Künstler nicht dieselbe Neigung wie den beiden anderen geben wollen; statt dessen ist seine Haltung etwas steif geworden, der Mantel fällt in geraden, parallelen Falten von den Schultern herab. In der Tür des Vorhofes sehen wir zwei Männer, von denen der eine neugierig hineinguckt, der andere steht hinter ihm auf einem Spieß gestützt. Noch weiter nach links ist der vordere Teil eines Pferdes sichtbar, dessen Beine, Brust und Hals unter starkem Einfluß von den Bogenlinien des Rahmens gezeichnet sind.

Schon durch diese kleinen Darstellungen der Epiphania hat Lorenzo dem gewöhnlichen Motiv eine in der florentinischen Malerei neue Gestaltung gegeben. Hier wie in allen seinen reifen Werken baut er die Komposition nach linearen Grundsätzen auf, nicht Anschaulichkeit oder einen genreartigen Erzählerton erstrebend — zwei Eigenschaften, die in verschiedenem Grade die florentinischen Darstellungen dieses Gegenstandes während des XIV. Jahrhunderts auszeichneten — sondern eine dekorative Zeichnung als Ausdruck eines inbrünstig religiösen Gefühls. In formaler Hinsicht ist er von sienesischen

Vorbildern beeinflußt, was besonders in dem früheren Predellenbilde zu erkennen ist. Bei einem Vergleich zwischen diesem und Bartolo di Fredis großem Epiphaniabild in der Akademie zu Siena, ergeben sich bedeutende Uebereinstimmungen in bezug auf die Placierung von Maria, Joseph und dem vordersten Könige, im übrigen aber nur Verschiedenheiten. Maria sitzt auf beiden Bildern ganz rechts, das Kind mit beiden Händen haltend; der vorderste König kniet stark vornübergebeugt, den Fuß des Kindes umfassend, während er nach oben blickt und den Segen desselben empfängt. Joseph ist in beiden Fällen gerade hinter den König gestellt, dessen Gabe er in der Hand hält, seine Bewegung ist aber in Lorenzos Bild viel freier und schöner. Hier hören die Uebereinstimmungen auf: Die zwei folgenden Könige in Lorenzos Bild sind in jeder Beziehung seine eigenen Schöpfungen; sie stehen in näherer Verwandtschaft zur nachfolgenden florentinischen Kunst — zumal Fra Filippos — als zur gleichzeitigen oder vorhergehenden sienesischen. In seiner folgenden Darstellung hat sich Lorenzo noch mehr von fremdem Einfluß befreit und seine Linienkomposition mit größerer Konsequenz durchgeführt (besonders durch die Platzänderung Josephs und die Bewegung des zweiten Königs).

Die vier übrigen Bilder derselben Predella — alle mit Motiven aus der Legende des S. Benediktus — sind vielleicht in noch höherem Grade subjektive Schöpfungen, Dichtungen in Linien und Farben.

Hier seien zuerst in aller Kürze nach dem «Voragine» die recht unterhaltenden Erzählungen berichtet, die auf diesen Bildern dargestellt worden. Das Bild, das zu äußerst rechts angebracht ist, zeigt Benediktus, einen seiner Brüder wieder zum Leben erweckend. Es geschah eines Tages, als er beim Bauen seines großen Klosters auf Monte Cassino — dem Platze, wo der ehemalige Apollo-Tempel stand — beschäftigt war, und als die Mauern nach vielen Widerwärtigkeiten schon eine gewisse Höhe erreicht hatten, daß der Teufel ihm im Geiste erschien. Da verstand er, daß etwas Uebles im Anzug sei, und sandte sogleich den arbeitenden Brüdern die Mahnung, sie möchten auf ihrer Hut sein. Kaum war aber der Bote gegangen, als eine der Mauern einstürzte und im Falle einen jungen Bruder zermalmte. Der Gottesmann ließ aber den Toten in seinen Mantel bergen, erweckte ihn durch Gebete wieder zum Leben und ließ ihn weiter arbeiten.

Das folgende Bild zeigt Benediktus bei seiner Schwester zu Besuch. Als es spät am Abend war, wollte er fortgehen und hörte nicht auf die Ueberredungsversuche seiner Schwester. — Sie aber hielt die Hände vors Gesicht und bat zum Herrn — und die Erhörung zeigte

sich sogleich in der Gestalt eines schrecklichen Unwetters mit Sturm und Hagel, obgleich der Himmel kurz vorher ganz heiter gewesen war. Als Benediktus ihr tief betrübt vorhielt, was sie getan hatte — wie auf dem Bilde deutlich zu sehen ist — antwortete sie: «Ich bat Dich, aber Du wolltest nicht hören, ich bat den Herrn und Er erhörte mich. — Geh nun, wenn Du kannst!» Und das geschah, damit sie die ganze Nacht von heiligen Dingen sollten reden können. Als Benediktus drei Tage später ins Kloster zurückkehrte, sah er, als er den Blick erhob, die Seele seiner Schwester in Gestalt einer weißen Taube in die Tiefe des Himmels verschwinden.

Weiter links auf demselben Bilde ist die Erzählung von Placidus und Maurus dargestellt: Ein junger Mönch namens Placidus war beim Wasserholen in den Fluß gefallen, der ihn schnell von dem Ufer wegriß. Benediktus, der in seiner Zelle saß, sah dies alles im Geiste. Er rief sogleich Maurus zu sich, erzählte ihm, was geschehen war, und befahl ihm hinzugehen und seinen Bruder zu retten. Maurus erbat sich den Segen des Heiligen und eilte, nachdem er denselben erhalten, von dannen. In dem Glauben, daß er auf dem Lande ginge, geriet er weit hinaus aufs Wasser und zog Placidus bei den Haaren herauf. Als sie dem Benediktus den Verlauf erzählten, sagte dieser, die Rettung sei nicht sein Verdienst, sondern ein Werk von dem Gehorsam des Maurus.

Von den Bildern der linken Seite stellt das hintere den Tod des Benediktus, das andere zwei verschiedene Episoden dar. In einem der von Benediktus gebauten Klöster war ein Mönch, der keine Ausdauer im Gebet besaß, sondern fortging und sich weltlichen Freuden überließ, während die anderen Brüder im Oratorium versammelt waren. Der Abt benachrichtigte Benediktus davon, und als dieser kam, um zu sehen wie es sich damit verhielte, sah er ein kleines, schwarzes Geschöpf an dem Mantelsaum des Mönches, der nicht im Gebet zu verharren vermochte, zupfen. Er fragte dann den Abt und S. Maurus: «Seht Ihr nicht, wer es ist, der unseren Bruder zieht?» Und als sie verneinend antworteten, sagte er: «Laßt uns beten, daß auch Ihr sehen möget.» Und während sie beteten, sah Maurus, der Abt konnte aber nicht sehen. — Am folgenden Tage traf Benediktus den Mönch und gab ihm einen Schlag mit einem Zweig und von dem Augenblick an blieb er beim Gebet und entwich nicht mehr.

Weiter links sehen wir Benediktus in seiner Grotte in der Wüste. Sie war Menschen ganz unzugänglich und kein Weg führte dahin, damit er aber nicht verhungere, hatte ein Bruder Romanus es sich

zur Gewohnheit gemacht, ihm mittels eines langen Seiles Speise hinunter zu langen. An dem Seile saß eine kleine Glocke, durch die der Gottesmann benachrichtigt werden sollte, wann er hinaus zu gehen hatte um das Brot zu empfangen. Der alte Feind des Menschen sah aber mit Unwillen das heilige Leben des Eremiten und die liebevolle Gesinnung des Romanus und zerschmetterte deshalb die kleine Glocke, wie auch auf dem Bilde selbst deutlich zu sehen ist.

Ueber den Tod des Heiligen, den dieser selbst vorausgesagt hatte, berichtet die Legende folgendes: Gerade in dem Augenblick, als er von vielen Brüdern umgeben den letzten Atemzug tat, hatten zwei Mönche, von denen der eine sehr weit entfernt, der andere in seiner Zelle war, dieselbe Erscheinung. Sie sahen eine mit einem kostbaren Teppich belegte und von unzähligen Lampen umstrahlte Leiter von der Zelle des heiligen Benediktus aus gegen den östlichen Himmel hinaufführen. Einer von ihnen fragte dann einen ehrwürdigen Bruder nach der Bedeutung und erhielt zur Antwort: «Das ist der Weg, auf dem Benediktus, Gottes geliebtes Kind, zum Himmel hinaufsteigt.»

Alle diese Erzählungen sind mit dem intimen und poetischen Gefühl geschildert, das wir schon früher bei Lorenzo kennen lernten, sie sind so deutlich und übersichtlich dargestellt, daß wir sogleich ohne Schwierigkeit den hauptsächlichen Inhalt verstehen. Die Kompositionen sind nicht die traditionellen des XIV. Jahrhunderts, was z. B. aus einem Vergleich mit Spinello Aretinos rohen Darstellungen derselben Gegenstände in San Miniato al Monte hervorgeht. Für Lorenzo ist jede einzelne Figur ein wichtiges Motiv in dem einheitlichen dekorativen Muster, Spinello dagegen legt das Hauptgewicht auf die rasche Entwickelung der Erzählung. Er berichtet mit beinahe demselben fließenden Talent wie Angelo, er drängt mehrere Motive auf einem Bilde zusammen, und stellt immer seine Figuren in starker Handlung und Bewegung dar. Es fehlt ihm aber Angelos Schönheitsgefühl, seine Figuren sind hart und eckig, ihre Typen grob und einförmig, ihr Ausdruck ist monoton, trotz aller Anstrengung. Spinello ist der Künstler des auslaufenden XIV. Jahrhunderts, er komponiert nach den alten Prinzipien. Lorenzo dagegen hat sich ganz von ihnen losgesagt, nicht nur durch seine persönliche Zeichnungsart, sondern auch durch sein Streben nach naturalistischem Ausdruck — um nicht von seinem Schönheitssinn und religiösem Gefühl zu reden.

Im allgemeinen erreicht Lorenzo die feinsten dekorativen Resultate, wenn er die Figuren im Profil darstellt (insofern ist seine Figurenzeichnung noch «gebunden»); der fließende Faltenwurf erscheint

dann am schönsten und die betreffende Figur macht sich gut geltend. Die Profilkomposition sehen wir am einheitlichsten (außer in der Anbetung der Könige) in der Darstellung des Wiedererweckens des jungen Bruders. Das Bild gehört auch zu dem Eindrucksvollsten, das Lorenzo geschaffen. Die Gruppe der grübelnden Greise hinter Benediktus ist mit großer Kraft gegeben und bildet einen mächtigen Gegensatz zu den jungen Möncharbeitern. Nur der Wiedererweckte scheint etwas puppenhaft. Bemerkenswert gut ist der Raum gestaltet. Auf dem grasbewachsenen Klosterhof ist Platz für viel mehr Figuren als sich dort befinden, durch die Tür im Hintergrunde sehen wir eine niedrige Gartenmauer und hinter derselben Bäume mit weißen Blüten. Es ist eine Tiefenwirkung ohne Linearperspektive.

In dem zunächst befindlichen Bilde hat der Künstler die weit undankbarere Aufgabe gehabt, ein Gespräch innerhalb des Hauses darzustellen, wo die Figuren um einen Tisch sitzen, er hat aber das Problem unerwartet geschickt gelöst. Benediktus, der am Ende des Tisches dem Zuschauer im Profil zugewendet sitzt, ist wohl die schönste der Figuren, die beiden Nonnen, die gebeugt hinter dem Tisch sitzen und in Verkürzung geradeaus sehen werden, sind korrekt gezeichnet und durch Stellungen und Gebärden vortrefflich charakterisiert. Von besonderer Bedeutung für die Tiefenwirkung des Bildes ist wieder die Tür, die in der Hintergrundwand angebracht ist, und durch die eine Nonne eintritt.

Die schönste und künstlerischste Wiedergabe des Raumes in dieser Predella zeigt jedoch die Darstellung von Benediktus und Romanus in der Wüste. Es ist eine gebirgige Waldgegend, wo die dunkelgrünen Bäume zwischen schroff abfallenden Felsen von der phantastischen Gestalt, die wir schon kennen, emporragen. Tiefe Klüfte trennen die Klippen und es ist so wenig Licht wie im dunkelsten Dickicht. Die zwei kleinen, weißgekleideten Mönche sind nur in Halbfigur sichtbar, dadurch daß sie in verschiedener Höhe mit Klippen und Bäumen dazwischen angebracht sind, scheint die Entfernung zwischen ihnen aber recht bedeutend. Genug, wir empfangen wirklich den Eindruck einer gebirgigen Einöde, d. h. keinen Wirklichkeits- sondern den subjektiven Stimmungseindruck. In ähnlicher Weise bewirkt Fra Filippo die geheimnisvolle Stimmung des Waldesdunkels in seinen früheren Bildern, es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß Lorenzo auch auf diesem Gebiet sein Lehrer gewesen.

Wir haben schon mehrere feine Züge in der Charakterisierung der Figuren wahrgenommen — überall tritt besonders das edel ge-

schnittene Profil des Benediktus hervor — das Höchste hat der Künstler aber mit dem letzten Bilde, dem Tode des Heiligen, erreicht. Alle diese um die Bahre versammelten, weißgewandeten Mönche sind Individuen mit verschiedener Auffassung, alle aber von derselben Trauer beherrscht, der sie nur still und gedämpft Ausdruck verleihen. Einer der Brüder küßt die Hände, ein anderer die Füße des Heiligen, die übrigen knieen mit gesenkten Häuptern und über der Brust gekreuzten Händen während der älteste die Seelenmesse liest.

In koloristischer Hinsicht macht sich die bis ins kleinste sorgfältig ausgeführte Predella auch von weitem gut geltend, denn sie ist mit sicherer Berechnung gemalt. Die Farbenstimmung steigert sich, gradweise von den Seiten gegen die Mitte zu. Außen an beiden Seiten sind die Bilder in ganz blassen grauen und grünen Tönen gehalten. Sie könnten Clairobscure-Malereien in modernem Sinne genannt werden, so gedämpft und mild ist das Licht auf denselben, wenn nicht jede Einzelheit so scharf und bestimmt hervorträte. Ihre lyrische Wirkung beruht in nicht geringem Grade auf dieser verfeinert gefühlvollen Farbengebung. In den beiden folgenden Bildern zeigen sich schon kräftigere und lebhaftere Töne. Das zinnoberrote Haus gibt dem rechten Bilde Klang, auf dem gegenüber befindlichen hebt sich das blaßgrüne Oratorium mit rotem Dache kräftig gegen die dunklen Felsen ab. In den beiden Mittelbildern, Christi Geburt und Anbetung der Könige, steigern sich die Farben noch mehr und klingen in hohen, frohen Akkorden aus. Dort stehen zinnoberrot, azurblau, orange und ametist nebeneinander, ohne doch unharmonisch zu wirken. Am gewagtesten und fröhlichsten ist der Akkord, der aus den Gewändern der Könige — zinnober, grün, hellblau und rotviolett — entsteht. Ueberall werden aber die Farben durch helle Lasuren gemildert, wir empfangen nie den Eindruck kalter und harter Flächen, sondern den einer gewissen Durchsichtigkeit, die an die Luft um die Dinge erinnern kann. Das ist, wie gesagt, das technische Geheimnis Lorenzos. Jedes der Bilder ist mit eben der Sorgfalt ausgeführt wie die Miniaturen. Es ist offenbar, daß diese kleinen Bilder ihn mehr als alles andere interessierten; er hätte sonst wohl nicht so unglaublich viele Arbeit auf Dinge angewandt, die von niemandem als dem Geistlichen am Altar gesehen werden konnten.

* * *

In nahem stilistischem Zusammenhang mit dieser gewaltigen Arbeit stehen einige weniger bedeutende Werke, die hier nur mit wenigen

Worten Erwähnung finden sollen, weil sie nicht viel Neues für die Charakteristik von Lorenzos Künstlerschaft zu bieten haben.

Das für die florentinische Kunst des XIV. Jahrhunderts sehr interessante kleine Museum in dem ehemaligen Refektorium bei Sta. Croce in Florenz enthält u. a. ein recht großes Bild (Nr. 6): S. Jacopo di Compostello in trono. Der Heilige sitzt in gerader Vorderansicht auf einem einfachen gotischen Marmorthron; in der rechten Hand hält er seinen langen Pilgerstab, mit der linken ein Buch. Sein langer rotvioletter Mantel aus weichem Stoff mit zinnoberrotem Futter breitet sich in großen, dekorativen Falten über den Sitz des Thrones und den Fußboden aus. Es ist ganz dieselbe Zeichnung von breiten Parallelfalten wie bei den knieenden Heiligen auf dem großen Krönungsbilde. Das Bild hat natürlicherweise der Kirche gehört, und wahrscheinlich ist es dasselbe, auf das Don Gregorio Farulli sich bezieht, wenn er bei Aufzählung von Lorenzos Arbeiten auch «una in Sta. Croce di Firenze» erwähnt.[1]

Mit derselben Jahreszahl datiert wie das Krönungsbild (1413) ist eine Madonna, die M. Masson in Amiens gehört.[2] Maria sitzt in der bekannten niedrigen Stellung auf einem Kissen; der Knabe steht auf ihrem linken Knie, sie stützt ihn, indem sie die linke Hand hinter ihm hält und mit zwei Fingern derselben seinen Mantel lose erfaßt. Der Knabe neigt sich ein wenig gegen die Mutter, setzt den rechten Ellbogen auf ihre Schulter und erfaßt mit der linken Hand ihr Kopftuch. Es ist ein großer Unterschied zwischen diesem Kinde und dem Bleisoldat-Knaben auf dem Monte Oliveto-Bilde, der auch steht und nur auf drei Jahre früher datiert ist. Der Unterschied besteht nicht so sehr in formellen Fortschritten, denn der betreffende Knabe ist recht steif, sondern mehr in der Vertiefung der Gefühlsstimmung. Die Bewegung des Knaben macht den Eindruck viel größerer Vertraulichkeit, als auf irgend einem der früheren Madonnenbildern. Maria zeigt einen individuelleren Typus als vorher, jede Erinnerung an florentinische oder sienesische Vorbilder ist verschwunden, die Gesichtszüge — zumal der Mund und die Augen — haben eine für Lorenzo besonders charakteristische Form angenommen. Uebrigens ist ihre Aehnlichkeit mit Johannes dem Täufer auf dem Krönungsbilde auffallend.

Die Faltenbehandlung des unteren Teiles von Marias Mantel

---

[1] S. Beilage Nr. VI.

[2] Ich kenne das Bild nur durch die vorzügliche Photographie, die deren Besitzer mir durch freundliche Vermittlung M. Jean Guiffreys zur Verfügung gestellt hat.

schließt sich der Anordnung der Mäntel des Petrus und Andreas auf dem Krönungsbilde nahe an. Es ist jedoch nicht zu leugnen, daß eine etwas ruhigere und regelmäßigere Faltendisposition dem dekorativen Eindruck dieser Madonna mehr Festigkeit verliehen hätte. Beide Figuren sind länger als früher (in Uebereinstimmung mit der etwas länglichern Tafel) und die Konturen weniger ausgebogen. Rechts bildet sich aber doch eine deutliche Akkolade und links schwingt sich der Kontur in der breiten Mantelfalte über Marias Schoß in einem weichen Bogen. — Die Farbenstimmung dürfte dadurch gelitten haben, daß das Bild bis zum Herbst 1904 mit einer verhärteten Schicht von Schmutz und Firnis bedeckt gewesen ist. Marias Mantel ist tiefblau, ihr Gewand sowie das des Knaben sind blaßrot.

Es ist selbstverständlich, daß einem Maler wie Lorenzo, der selbst ein Mönch war, häufig und gern Arbeiten übertragen wurden, die bei dem kirchlichen Ritual und den gottesdienstlichen Zeremonien Anwendung finden sollten. Wir wissen bereits, daß er Chorbücher für verschiedene Kirchen illustrierte, es ist uns freilich unbekannt ob er Muster zu Meßkutten und Altartüchern gezeichnet hat, sein dekorativer Stil hätte sich jedenfalls sehr gut dazu geeignet. Gewiß ist, daß er die Musterkartons zu den Fenstern in Or San Michele[1] zeichnete, und daß er eine große Anzahl Kruzifixe ausführte, die bei Prozessionen angewandt oder über Altären angebracht wurden. Von Kruzifixen sind noch einige erhalten, die sich alle durch eine verfeinerte Zeichnung hervortun. Das Motiv an und für sich wirkt nicht gerade anziehend, aber durch das weiche und innige Gefühl, das Lorenzo in die Linien einzulegen gewußt, sowie durch die feinen Züge des Antlitzes besitzen die besten dieser Kruzifixe einen großen künstlerischen Reiz. Zwei derselben befinden sich in den Uffizien unter den Bildern aus Sta. Maria Nuova, aber nur eines derselben (über der Tür zum Venetianischen Saal, Frühjahr 1904) scheint uns ein eigenhändiges Werk von Lorenzo. Das andere ist offenbar eine Atelierarbeit. In der Kirche S. Giuseppe in Florenz hängen zu jeder Seite des Chores zwei ähnliche Kruzifixe (in ungefähr dreiviertel natürlicher Größe), von diesen ist aber nur das auf der linken Seite — wenn wir gegen das Chor gewandt stehen — von Lorenzo selbst.

---

[1] Milanesi berichtet ohne die Quelle anzugeben, daß Lorenzo im Jahre 1409 der Kartons zu den Fenstern in Or San Michele zeichnete, die später von Niccolo di Piero della Magna ausgeführt wurden. Sie sitzen so hoch und sind so durch Staub und Schmutz zerstört, daß wir keine Auffassung von ihrer künstlerischen Wirkung haben können.

Erwähnt seien noch ein Kruzifix in viel kleinerm Maßstabe bei Conte Carlo Gamba in Florenz, ein anderes in ungefähr derselben Größe und zu beiden Seiten gemalt im Kloster S. Giovanni della Calza (Atelierarbeit) sowie ein jetzt sehr beschädigtes großes Kruzifix dem Chiostro degli Oblate gehörend, wo Lorenzo auch früher Fresken malte.

Die interessanteste dieser Arbeiten ist jedoch die, welche der Kirche der Maltheserritter in Florenz S. Giovanni dei Cavalieri[1] gehört. Dort hängt im Chor ganz von dem hohen Altar verborgen ein Kruzifix in fast natürlicher Größe und zu jeder Seite desselben zwei gleichfalls ausgesägte Figuren: Maria und Johannes. Der Hintergrund ist nun eine salonmäßige Landschaftsmalerei in hellen Farben im Jahre 1703, als das ganze Chor ausstaffiert wurde, ausgeführt. Aus dieser Hintergrunddekoration, die nicht hinter den Figuren sondern nur zu beiden Seiten derselben angebracht ist, geht hervor, daß diese ehemals ganz dicht neben dem Kreuze und zwar auf den entgegengesetzten Seiten, als jetzt der Fall ist, — Maria links und Johannes rechts — angebracht waren. Wie lange aber diese Figuren im Chore von S. Giovanni dei Cavalieri gehängt haben, ist uns unbekannt. Doch ist fast mit Gewißheit anzunehmen, daß sie ursprünglich ihren Platz über einem Altar gehabt haben; durch Altarlichter verursachte Brandschäden (die an denselben sichtbar sind), scheinen unsere Annahme zu bestätigen. Wahrscheinlich dürfen wir sie mit der Arbeit identifizieren, die Vasari folgendermaßen beschreibt: «nella chiesa de' Romiti pur di Camaldoli . . oltre a molte altre chose, fece un Crocifisso in tavola ed un San Giovanni, che furono tenuti bellissimi». Die Kirche wurde durch eine Feuersbrunst zerstört, die Bilder scheinen aber nicht, wie Milanesi voraussetzt, verloren gegangen zu sein.[2]

Im XV. und XVI. Jahrhundert scheint es nicht ganz ungewöhnlich gewesen zu sein, daß derartige Silhouettenfiguren auf die Altäre gestellt wurden, wahrscheinlich hatte dieser Gebrauch seinen Grund in einem Streben nach Illusion und Anschaulichkeit: Man wollte durch ein solches Panoptikon-Arrangement versuchen die Phantasie der frommen Zuschauer in lebhaftere Bewegung zu versetzen und bei ihnen den Eindruck persönlicher Teilnahme an der aufregenden Szene hervorzurufen.[3]

---

[1] Ich habe dem Conte Carlo Gamba die erste Auskunft über diese Arbeit zu danken.

[2] S. Vasari, vol. II, pag. 21.

[3] In S. Lorenzo in Florenz befindet sich noch über einem Altar eine solche Gruppe ausgesägter Figuren. In S. Niccolo sind sie über die Tür aufgehängt worden, in der Sakristei von S. Giovanni Cavalieri gibt es noch ein solches Kruzifix und zwei Heilige (XVII. Jahrhundert).

Die künstlerische Wirkung dieser Figuren in ihrer ursprünglichen Aufstellung dürfte übrigens recht ungewöhnlich gewesen sein. Maria und Johannes sitzen beide auf niedrigen Felsenplatten ungefähr in der uns aus den früheren Madonnenbildern bekannten Stellung. Sie wenden sich nur ein wenig von dem Zuschauer ab dem Kreuze zu; infolge ihrer fast natürlichen Größe ist die dekorative Linienwirkung ungewöhnlich mächtig und dominierend. Das Japanische in Lorenzos Figurenstil frappiert uns mit erneuerter Kraft durch den Reliefmangel der Figuren und den großen freien Schwung der Linien, ja sogar in Einzelheiten, wie Marias schmalen Augen, die auf japanische Weise mit zwei nach unten gewandten Bogen gezeichnet sind. — Diese Figuren scheinen stilistisch reifer als das große Krönungsbild, wir müssen sie deshalb wenigstens ein paar Jahre später ansetzen, d. h. nicht vor dem Jahre 1415.

In sehr nahem ideellem sowohl wie stilistischem Zusammenhang mit den Figuren in S. Giovanni dei Cavalieri steht ein kleines Bild, das dem Jarves Collection in New-Haven U. S. A. gehört.[1] Es stellt Christus am Kreuze nebst Maria und Johannes, zu Füßen des Kreuzes am Boden sitzend, dar — ähnlich wie in dem kleinen Bilde bei Mr. Loeser. Die Komposition ist die nämliche in beiden, in bezug auf stilistische Entwicklung ist aber der Abstand zwischen diesen kleinen Bildern ein bedeutender. Das Ganze ist freier und geräumiger geworden (trotz gewisser Zusätze). Die beiden Felsen, deren innere Konturen am Kreuze zusammenlaufen und das Ende einer Ellipse bilden, sind ein Stück vom Rahmen aus nach innen gezogen, und jeder trägt dazu auf der Spitze einen Baum. Ueber dem Kreuze schwebt Gottvater in Halbfigur auf kleinen Wolken. Der Zipfel seines Mantels ist in wellenförmigen Linien nach rechts ausgezogen, ein Motiv, das sich unten in Christi flatterndem Gürtelzipfel wiederholt. Die drei Hauptfiguren sind verhältnismäßig kleiner als früher sowie gelenker in den Bewegungen und inniger im Ausdruck. Man sehe z. B. Marias Figur: Auf dem früheren Bilde sitzt sie ganz passiv, läßt die Hände auf dem Knie ruhen und den Blick geradeaus schweifen; die Haltung des Kopfes ist steif, die Gestalt zeigt kaum einen Ansatz zur Bewegung. Auf dem späteren Bilde dagegen scheint ihre ganze vornüber geneigte Gestalt von grenzenlosem Schmerz erschüttert — sie kreuzt die Hände vor der Brust und wirft mit einem Angstschrei

[1] Das Bild ist uns nur in einer Photographie bekannt, die wir Mr. B. Berenson zu verdanken haben.

den Kopf zurück. Das Unbewußte und Puppenhafte der früheren Figur hat einem starken und lebendigen Gefühl Platz gemacht. Ebensosehr wie die Ausdrucksweise des Künstlers an Intensität gewonnen, hat sie auch an Schönheit zugenommen. Die Linien sind ihrer gebundenen Symmetrie enthoben, die Konturen haben stärkere Bewegung, die Falten eine dekorativere Anordnung erhalten. Beide Figuren sitzen stark zusammengezogen, ihre Rückenkonturen bilden zwei gleich große Bogen. Der Mantel fällt bei beiden teils von den Schultern, teils von dem nach oben gebogenen Knie in bogenförmigen Falten auf den Boden herab, wo er sich zu dem charakteristischen Wellenmotiv ausbreitet. Vor allem ist jedoch hervorzuheben, wie schön und überzeugend zugleich das Linienspiel bei diesen Figuren ihre Gefühlsstimmung ausdrückt.

Das kleine Bild, dem wir uns nun zuwenden, bietet große Schwierigkeiten für eine sichere chronologische Bestimmung. Wir erwähnen es hier, weil es intime stilistische Berührungspunkte mit dem kleinen Kreuzigungsbild in Jarves Collection (1414—1415) hat, andererseits aber zeigt es eine so sichere, durch und durch verfeinerte Zeichnung, daß wir es gern ein paar Jahre später ansetzten. Die wahrscheinliche Datierung des Bildes dürfte also zwischen 1415 und 1417 zu begrenzen sein.

Es stellt die Anbetung der Könige dar, sein Format ist nicht höher als das der gewöhnlichen Predellenbilder, aber beinahe doppelt so breit. Mit der Sammlung Raczynski ist es vor kurzem von der Nationalgalerie in Berlin nach Posen gebracht worden, dadurch sind wir eines frischen Eindrucks dieses Kunstwerkes verlustig gegangen.

Die Zusammenstellung der fünf Hauptpersonen zeigt nahe Uebereinstimmungen mit der Komposition der beiden früheren Darstellungen desselben Motivs. Natürlich hat aber das stark in die Breite gezogene Format den Künstler zu einer spatiöseren Anordnung gezwungen. Die drei knieenden Könige sind alle ein Stück von einander gerückt, Joseph hat auch seinen Platz weiter links als auf den früheren Bildern erhalten. Der vorderste König kniet mit dem einen Knie nach oben und dem anderen auf dem Boden ruhenden, weit nach hinten gestreckt; er ist so stark vornübergeneigt, daß er die Brust beinahe gegen das Knie stützt. Wie auf dem frühesten Bilde (von ca. 1410) umfaßt er auch hier den Fuß des Knaben, indem er nach oben blickt um die segnende Gebärde des Kindes zu sehen. Auf dem zweiten Bilde (1413) sahen wir ihn mit über der Brust gekreuzten Armen und gesenktem Haupte knieen, auf dem vierten Predellastück mit dem-

selben Motiv werden wir ihn finden, wie er mit der einen Hand gegen die Brust und der anderen gegen den Boden gestützt kniet, aber doch aufwärts blickt.

Die Entwickelung des Typus dieses alten Königs ist auch interessant zu beobachten: Auf dem ersten Bild ist er etwas plump bei aller Kraftfülle und sein Ausdruck zeigt einen Zug von kindlicher Naivität. Auf dem zweiten Bild sehen wir einen wohlproportionierten Kopf mit fein geschnittenen Zügen und gedankenvollem Ausdruck in dem gesenkten Blick. Auf dem dritten Bilde ist das Haupt noch kleiner, die Nase länger und schmaler geworden und der Blick ist mit dem Ausdruck froher Hinneigung aufwärts gerichtet. Auf dem vierten Bilde schließlich ist der ganze Vorderkopf des Greises haarlos, er ist ein mürrischer Alter mit gebogener Nase geworden und sein Ausdruck zeigt eine sonderbare Mischung von Erstaunen und Ehrfurcht.

Kehren wir zu der in Rede stehenden Komposition zurück, finden wir, daß der zweite König, der Joseph seine Gabe überreicht, durch seine Bewegung an die entsprechende Figur des nächst vorhergehenden Predellastückes (1413) erinnert, obgleich seine Stellung weniger vornüber gebeugt ist. Der dritte zartgliedrige König unterscheidet sich dagegen sowohl dadurch, daß die Hände über der Brust gekreuzt sind, wie auch durch den freimütigen Ausdruck von der entsprechenden Figur der vorhergehenden Darstellung. Der Platz, wo der Vorgang sich zuträgt, ist ganz der nämliche wie früher; die Mauer des Hintergrundes wird auf der Innenseite von den wandfesten Arkaden gestützt, sie ist nur länger geworden, nicht weiter gegen den Hintergrund geschoben. Die Vertiefung des Raumes stellte sich Lorenzo eigentlich erst in den allerletzten Jahren seiner Wirksamkeit zur Aufgabe.

Das letzte Drittel dieses Bildes wird von drei Figuren aus dem Gefolge der Könige sowie von einem Negerpagen, der ihre Kamele hält, ausgefüllt. (Wir dürften hier zum erstenmal in der florentinischen Malerei im Gefolge der Könige dem später traditionellen Neger begegnen.) Diese drei Gestalten zeichnen sich alle durch ungewöhnlich harmonische Proportionen aus; besonders der ganz im Profil gesehene Mann mit einem Mantelzipfel über den gekreuzten Armen kann in bezug auf figürliche Schönheit und innigem Ausdruck den besten Figuren Angelicos zur Seite gestellt werden.

Die Figuren sind überhaupt nur wenig geschwungen, die Zeichnung von Maria, Joseph und den Königen ist aber im höchsten Grade fließend, von ausgedehnten Bogenlinien und Akkoladen be-

herrscht. Besonders möchten wir hervorheben, wie schön der lange Rückenkontur des ersten Königs in das Bein des Kindes übergeht, und darauf deutlich in dem inneren Mantelsaum der Maria fortsetzt, sowie die wirkungsvolle Akkolade, die von Josephs Armen und denen des zweiten Königs gebildet wird, welche sich begegnen, indem die beiden Personen zusammen die spitze Büchse halten. Die langgestreckte Komposition ist im ganzen von einer melodischen Wellenbewegung beherrscht, die sich gegen die Madonna und das Kind allmählich steigert, wo sie dann gleichsam ihrem Ziel begegnet und in einem weiten Bogen zurückgeworfen wird. Wir haben bisher kaum ein Bild von Lorenzo gesehen, das von einer ebenso sicheren und rhythmischen Zeichnung beherrscht wäre.

---

VI.

## DIE TAFELGEMÄLDE DER LETZTEN PERIODE.

(1418—1422.)

Leider besitzen wir kein größeres Altarwerk von Lorenzo aus der langen Zeit, die zwischen dem Krönungsbilde und der großen Darstellung der Anbetung der Könige liegt, und in runder Zahl auf ungefähr sieben Jahre (1413—ca. 1420) geschätzt werden kann. Ohne Zweifel hat er sich auch während dieser Zeit mit größeren Arbeiten beschäftigt, was aus einigen noch erhaltenen kleinen Bildern hervorgeht, die offenbar als Predellastücke eines Altarwerks gedient haben. Ehe wir aber zur Untersuchung derselben schreiten, müssen wir unsre Aufmerksamkeit auf zwei Geschwisterbilder richten, die nicht später als 1418 anzusetzen sein dürften.

Das eine ist eine kleine Madonna, die Thorwaldsens Privatsammlung italienischer Kunst gehörte (jetzt in seinem Museum in Kopenhagen verwahrt); das andere, ein hl. Hieronymus in seiner Studierzelle, gehört Herrn Geheimrat Kaufmanns Sammlung in Berlin. Die Bilder müssen nahezu gleichzeitig ausgeführt sein, sie zeigen ganz dieselbe Figurenzeichnung, denselben Faltenwurf, dieselbe Handform, ja, sogar dieselbe Ornamentierung des Grundes. Das Format ist auch das nämliche, die Bilder sind nicht viel größer als Miniaturen, aber in Temperatechnik auf Holz gemalt. Die Konzeption ist in beiden Fällen von seltener Intimität durchdrungen.

Wir sehen den Kirchenvater in seiner Zelle stehen. Voller Teilnahme blickt er auf den Löwen, der ihm zu Füßen sitzt, die blutende Tatze gegen seinen Mantel legt, und mit fast rührender Dankbarkeit zu dem Wohltäter aufblickt, der gerade den langen Dorn heraus-

gezogen hat. Das Verständnis zwischen dem graubärtigen Greise und dem dankbaren Löwen könnte kaum feiner wiedergegeben sein. Das Interieur ist auf sehr einfache Weise zuwege gebracht: zwei in spitzem Winkel gegeneinander gestellte Wände gleichen ungefähr einem zweigeteilten Schirm; aber dadurch daß der Winkel der Wände hinter der Figur liegt, ist eine gewisse Raumillusion erreicht. Eine Perspektive in eigentlichem Sinne ist nicht vorhanden, die Lage der horizontalen Linien ist ziemlich willkürlich, eine gewisse Interieurstimmung wachzurufen ist dem Künstler aber gelungen, und zwar zum großen Teil durch die Bretter, mit denen die Wände abgeteilt, und auf denen große Bücher mit blauen und roten Lederrücken aufgestapelt sind.

Geben wir genauer acht auf die Zeichnung dieses Bildes, so müssen wir vor allem die Einheitlichkeit und Konsequenz derselben bewundern. Die Figur ist von langen und weichen Akkoladen begrenzt — eine über jede Seite ausgezogen —, die über dem Kopfe zusammenlaufen. Dasselbe Linienmotiv kommt schwächer und steifer in den Wandumrissen vor, wo es durch die Form der Borte, Pulte und Bänke bedingt ist. Um eine monotone Steifheit in der Linienharmonie des schlichten Mönchgewandes zu vermeiden, hat der Künstler den Heiligen mit der linken Hand seine Kutte ein Stück vom Boden aufheben lassen. Auf diese Weise hat er einen Ausgangspunkt für Falten gefunden, die teils in Bogen über der Figur, teils in schrägen Vertikallinien herabfallen, wodurch das Ganze an rhythmischer Abwechslung gewonnen hat. Durch die isolierte Stellung der Figur gegen die hellen Wände tritt außerdem die Linienwirkung derselben mit um so größerer Schärfe hervor.

In technischer Beziehung ist das Bild ein kleines Meisterwerk. Hieronymus' Mantel hat nicht den toten schwarzgrauen Ton, der zu erwarten stünde, sondern zeichnet sich durch eine violette Schattierung aus, während die Lichter mit leichten, weißen Tönen laviert sind. Der Fußboden hat einen schwachen Zinnoberton, die Wände sind mit gelb über braun laviert.

Die Madonna in Thorwaldsens Museum ist nicht ganz so wohlerhalten, besonders störend wirkt, daß der Goldgrund oben bei den Köpfen abgeschabt ist. Der hellblaue Mantel mit orangegelbem Futter besitzt aber noch immer große koloristische Frische. Maria sitzt auf einem niedrigen Kissen in derselben Stellung, die uns aus früheren Madonnenbildern bekannt ist; das rechte Bein ist unter ihr gebogen, das linke in spitzem Winkel mit dem Knie nach oben gestellt. Sie

hält den lustigen, kaum einjährigen Knaben, der einen ganz kugelrunden, fast haarlosen Kopf hat — zum Unterschied von Lorenzos früheren Kindern, die sich durch mehr viereckige Köpfe und reichen Haarwuchs auszeichnen — auf ihrem Knie stehend. Er ist nicht übel gezeichnet, nur ist der Rumpf etwas zu lang geraten. Mit echt kindlicher Vertraulichkeit schmiegt er sich an die Mutter und umfaßt mit beiden Händen ihre kleine Brust, die Lorenzos Unsicherheit in der Anatomie recht deutlich macht. Maria lehnt mit mütterlicher Zärtlichkeit die Wange gegen den Kopf ihres Knaben und hält die rechte Hand stützend unter seinen ausgestreckten Arm.

Die Linienwirkung dieses Bildes zeichnet sich vor allem durch eine unbeschreibliche Weichheit aus. Jene etwas ungeübte Steifheit, die sich trotz der einheitlichen Anordnung der Linien bei den früheren Madonnenkompositionen bemerkbar macht, ist nun einem weichen, melodischen Rhythmus gewichen. Dieser veränderten Linienwirkung liegt besonders zweierlei zugrunde: einmal die Bewegung des etwas nach hinten gebogenen Oberkörpers der Maria und die zärtliche Neigung ihres Kopfes, dann die vertrauliche Bewegung des Knaben gegen die Mutter und der fließende Faltenwurf. Die Bogenlinien zu beiden Seiten der Gruppe sind mehr kongruent als früher, um ihre Wirkung noch mehr zu betonen hat der Künstler den Goldgrund mit einem Bogenornament geziert, das die obere Hälfte der Gruppe gleich einer großen Halbglorie umschließt. Marias Figur biegt sich in einer, vom Kopf bis zum rechten auf dem Boden ruhenden Knie gehenden, etwas unregelmäßigen S-Linie, ihr Mantelsaum bezeichnet nach innen $^3/_4$ eines Ovals, das durch den Knaben geschlossen wird. Von dem aufwärts gebogenen Knie sowie von Marias linker Hand und dem Kissen auf der entgegengesetzten Seite fließen lange Mantelfalten, die sich gegen den Boden brechen, eine Basis für die ganze Gruppe bildend. Links zeigt der Mantelsaum eine Tendenz sich in Wellenmotiven auf dem Boden zu rollen, doch aber nicht mit der Regelmäßigkeit, die wir bei früheren Figuren wahrgenommen. Kaum irgend ein abendländischer Künstler — wenn nicht Botticelli — hat es vermocht, durch Linien eine intimere mütterliche Zärtlichkeit auszudrücken, als Lorenzo diese Gruppe eingegossen hat.

Wie schon gesagt, sind noch drei Fragmente einer Predella vorhanden, die aller Wahrscheinlichkeit nach Teile eines größeren Altarwerkes ausgemacht haben. Sie gehören nunmehr der Akademie in Florenz (Nrs. 144—146), wo sie unter Lorenzos bedeutend früherem

Verkündigungsbild hängen. Zwei von ihnen stellen Heiligengeschichten, das dritte Christi Geburt dar.

Die Komposition des letzteren Bildes ist besonders wegen des Bestrebens des Künstlers nach gesteigerter Tiefenwirkung von Interesse. In der Mitte ist der Stall aufgebaut. Es ist nicht mehr ein von Pfosten getragenes Dach, sondern ein grünangestrichenes, getünchtes Gebäude, das längs einer schrägen Linie nach innen zu gestellt ist. In der Krippe, die ungefähr in derselben Richtung angebracht ist, liegt der beachtenswert gut gezeichnete und modellierte Knabe. Maria kniet links und betet den Knaben auf die gewöhnliche Weise an. Joseph sitzt rechts, er blickt durch das große Fenster der Stallwand hinein und hebt die eine Hand zu einer Gebärde frohen Erstaunens wie auf der nächstvorhergehenden Darstellung desselben Motivs. Der felsige Stallhof, wo wir (links) einen Brunnen bemerken, wird von einer krenelierten Mauer umschlossen, von der jedoch nur die beiden Seitenstücke sichtbar sind. Die Hintergrundpartie derselben wird von dem Stall verdeckt, im Vordergrund ist sie durch den Rahmen abgeschnitten, und zwar wahrscheinlich aus dem Grunde, weil sie sonst störend auf die Hauptgruppe eingewirkt hätte. Um die Zeichnung der auswärts geschwungenen Seitenpartien der Mauer zu erleichtern, hat der Künstler den Boden gegen den Vordergrund zu abschüssig gemacht. Wie gewöhnlich müssen wir uns auch die Landschaft bedeutend aus der Vogelperspektive gesehen vorstellen, einen festen Augenpunkt dafür gibt es nicht. Die Raumwirkung ist bedeutend besser hier als auf allen früheren Arbeiten Lorenzos, was teils auf kompositionellen Veränderungen, teils darauf beruht, daß die Figuren viel kleiner und schlanker als früher gemacht sind. Besonders ist Maria eine der lieblichsten und graziösesten Gestalten Lorenzos.

Das Kolorit des Bildes ist auch recht ungewöhnlich. Der rote Akkord zwischen dem Zinnoberton der Mauer und der Karminfarbe von Josephs Mantel hätte bei einem anderen Maler leicht einen grellen Effekt hervorgerufen, Lorenzo hat es aber verstanden den Farben leichte, durchsichtige Abtönungen zu geben, die gut zusammenklingen und in der orangeroten Farbe des Felsens gleichsam wiederhallen. Außerdem ist die Beleuchtung auf dem Bilde etwas gedämpft. Der Vorgang ist als in der Stille der Nacht geschehend gedacht, worauf auch die Ausblicke deuten, die wir über die Mauer hinweg zu jeder Seite gewinnen. Links liegen die Hirten auf dem Felsen, etwas weiter unten die schlafende Herde. Nur die Männer werden klar von dem Schein des Engels beleuchtet, der sich von dem tiefblauen Himmel herab-

senkt, der Berg ringsum ist in Dunkel gehüllt. Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Nacht stille und ungestört — ihr Dunkel wird nur schwach von dem kalten, blauen Mondschein zerteilt, der über den Gipfeln der Berge und der Burg hinter denselben zittert.[1]

Die beiden anderen Predellenstücke, die mit dieser zusammen in der Akademie hängen, sind beide Beweise von Lorenzos kartographischer Landschaftsbehandlung, doch mit recht verschiedenem künstlerischem Resultat.

Das eine ist ein Seestück. Wir sehen ein nußschalenartiges Fahrzeug mit kleinen, geschwungenen Figuren beladen über das dunkelgrüne Meer, das sich in weißen Spirallinien windet, ohne daß doch eine eigentliche Bewegung des Wassers merkbar ist, mehr schweben als segeln. Auf dem Schiffe soll Not und Gefahr herrschen, denn die Taue sind abgerissen und das Segel flattert in Fetzen, es zeigt aber keine Tendenz zu krängen oder zu sinken, so daß die übernatürliche Hilfe in der Gestalt eines Bischofs, der die Rahe des Schiffes ergreift, etwas voreilig erscheint.[2] Der ebene, gelbbraune Strand (an eine abgenagte Käsescheibe erinnernd) ist auch nicht weit entfernt und dort erhebt sich schon die zinnoberrote, kreuzförmige Kapelle, die die um Rettung Flehenden ihrem Schutzpatron in spe aufgebaut haben. — Kurz, wir vermissen allzusehr den Eindruck von Bewegung und Weite in diesem Bilde, wo er doch von besonderer Bedeutung gewesen wäre. Durch die Plumpheit des Bootes und die schlecht gezeichnete Kapelle wird die künstlerische Stimmung geschwächt, die über dem dunklen Meere und dem öden Strande, wo kleine Figuren sich bewegen, ruht.

Eine fast entgegengesetzte Wirkung macht das andere Predellenstück, eines der fesselndsten, das Lorenzo je gemalt hat. Hier werden drei verschiedene Szenen aus dem Eremitenleben S. Onofrios in der Wüste geschildert. — Weit und öde dehnt sich die Landschaft aus; ein Sandmeer, trostlos braun und trocken, nur hier und da von niedri-

---

[1] Diese Mondschein-Darstellung ist zwar nicht die erste in der florentinischen Malerei, denn wie Dr. Suida uns erinnert, wird schon auf einem Fresko vom Jahre 1387 in Or San Michele das Wunder des heil. Michael auf dem Berge Galgano in Mondschein dargestellt. Diese stimmungsvolle Beleuchtung ist aber bei Lorenzo schon mehr entwickelt, so daß sie uns an Piero della Francescas Geburt-Darstellung erinnert, was auch richtig von Dr. Guthmann beobachtet wurde. (Cfr. sein Buch über die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig 1902).

[2] Im Katalog und auf der Etikette des Bildes wird der Bischof S. Martinus genannt; gewöhnlich ist es jedoch S. Niccolo von Bari, der dargestellt wird, wie er ein Schiff mit vom Wind zerrissenen Segeln rettet.

gen Felsen und Hügeln unterbrochen, in deren Schutz einige magere Nadelbäume wachsen. Das Tageslicht ist dämmerig und am entfernten Horizont leuchtet der Himmel tiefblau wie wenn es im Herbst zu dunkeln beginnt. — Die gebogenen, kleinen Figuren schreiten wie Schatten durch die Wüste, ihre Schritte ersterben in dem weichen Sande. Hier schwebt eine eigentümliche Dämmerungsmystik — wir fühlen, daß die Nacht, die hinter den Hügeln heraufsteigt, bald das Ganze einhüllen wird.

Die künstlerischen Mittel zur Erzielung dieses starken, stimmungsvollen Eindruckes sind von denen nicht verschieden, die Lorenzo früher angewandt. Die Landschaft ist wie vorher von hoch oben gesehen, doch von keinem bestimmten Punkt aus; infolge ihrer wüstenartigen, ebenen Ausdehnung macht sie aber eine ungewöhnlich naturgetreue Wirkung. Der tiefe, braune Ton in verschiedenen Lichtabstufungen, der von dem Dunkelblau am Horizont vortrefflich gebrochen wird, hält das Ganze in einem unbestimmten Dämmerschleier zusammen. Außerdem sind die Figuren dieses Bildes bedeutend kleiner im Verhältnis zu der Umgebung als auf den meisten von Lorenzos Bildern, und besitzen einen vortrefflichen, organischen Zusammenhang mit der Landschaft. Das kleine Bild ist als Ganzes eines der originellsten Ausdrücke von Lorenzos Künstlertemperament.

Kaum weniger charakteristisch für Lorenzos originelle Ausdrucksweise und sein individuelles Temperament sind zwei Studien, die Reise der drei Könige und Marias Besuch bei Elisabeth, die dem Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin gehören. Sie sind mit feinem Pinsel auf Pergament ausgeführt; der Grund ist rotbraun, und auf diesem sind die Schatten in demselben Ton vertieft, die Lichter mit feinen, weißen Strichen hervorgehoben. Im übrigen gibt es hier nur etwas blaue Farbe (ein Streifen des Himmels) und auf dem einen Blatte außerdem grünes Wasser. Die Figuren treten eigentlich nur durch die Lichter aus dem Grunde hervor.

Eigentümlich ist bei diesen Kompositionen das hohe und schmale Format, das größtenteils durch eine Felsenlandschaft ausgefüllt wird. Diese ist von oben gesehen und ganz in der Art gezeichnet wie auf den breiten und niedrigen Predellenbildern (ohne Perspektive oder Augenpunkt), dadurch aber, daß die Bildfläche in die Höhe gezogen ist, macht die Landschaft hier einen noch phantastischeren Eindruck als vorher. Sie versetzt uns sogleich in ein Märchenland, wo keine irdischen Naturgesetze zu herrschen scheinen.

Marias und Elisabeths Begegnung trägt sich wie gewöhnlich vor

dem Hause der Greisin zu, das diesmal fast ganz in die Klippe oberhalb eines Abgrunds eingesprengt liegt. Die Bergwand fällt nach unten in steilen Absätzen ab, und erhebt sich zur Seite des Hauses in schmalen, zugespitzten Felswänden, die nebeneinander parallel schief nach innen zu laufen. Einige große Bäume ragen zwischen den Klippen empor, hoch oben im Hintergrunde sehen wir die schlanken Türme einer mittelalterlichen Stadt. Der Ort scheint ebenso gefährlich wie unzugänglich.

Die Figuren sind recht lang und kräftig, ihre schlichten Gewänder sind einfach und natürlich drapiert ohne Bestreben nach kalligraphischer Faltendisposition. Maria umfaßt wie früher die Arme der knieenden Elisabeth, sie ist aber eine weniger weiche und gefühlvolle Natur als auf der früheren Darstellung. Auch die Dienerin, die in der Haustür steht, entbehrt etwas von der naiven Unmittelbarkeit, die sie auf dem Predellenbild auszeichnete. Dagegen scheint uns das dürre und sehnige alte Weib, das mit einem Korb in der Hand hinter Maria kniet, eine der ausdruckvollsten — obgleich keineswegs der sympathischsten — Gestalten, die Lorenzo geschaffen.

Die Reise der drei Könige, — ein Motiv, das wir nur von einem anderen Künstler auf einem besonderen Bilde dargestellt gesehen haben[1] — trägt sich auch in der unzugänglichen, phantastischen Landschaft zu, wo die steilen Felsenwände wie Kulissen mit schmalen Zwischenräumen in der Richtung nach links stehen. Die drei Reiter geben aber gar nicht Acht auf die ihnen im Wege stehenden Hindernisse — sie sehen nur eins: den Stern, der einsam am dunklen Himmel strahlt, den Stern, der ihnen von fernen Gegenden über Land und Meer den Weg gewiesen. Sie erheben sich in den Steigbügeln, sie werfen den Kopf nach hinten, sie sperren die Augen auf um den strahlenden Wegweiser besser sehen zu können. Einer unter ihnen streckt die Arme, ja den ganzen Körper gegen den Stern empor, gleichsam von mystischer Extase ergriffen, und dieselbe magnetische Kraft scheint auch das mittelste Pferd anzuziehen, das mit allen seinen Bewegungen gegen den leuchtenden Himmelskörper hinstrebt. Unterhalb der Felsen, wo die Könige reiten — von einem Negerknaben auf einem Kamel gefolgt — liegt ein wogender See, an dessen Ufer zwei mit Türmen geschmückte Festen stehen, die nicht größer sind, als daß sie zwischen den Beinen eines der Pferde Raum haben. Ein

[1] Nämlich von einem Maler aus Bramantinos Kreis wie Dr. Suida uns mitteilt. Das Bildchen gehört der Galerie zu Vicenza.

Schiffchen schaukelt auf den schäumenden Wogen, und hinter der Klippe am Ufer sitzt ein Angler (ein traditionelles Motiv auf Seestücken). Bei dem hohen Horizont der Berge hebt wieder der See an, über dessen grüner Fläche zwei Segel glänzen. Auf der Felseninsel draußen, zwischen den Brandungen und am Ufer ragen die zahlreichen Türme von Burgen und Festen etwas größer als die, welche im Vordergrunde stehen, empor.

Alle perspektivischen Verhältnisse, alle Proportionen, sogar die einfachsten und natürlichsten Wahrscheinlichkeitsberechnungen, sind in dieser Komposition ganz auf den Kopf gestellt und gleichwohl bringt sie den Inhalt des Motives in ungewöhnlich fesselnder Weise zum Ausdruck. Wir erhalten einen Eindruck von der weiten Ferne, aus der die Könige kommen — erst sind sie über schäumende Gewässer gesegelt, dann über hohe Berge geritten, darauf wieder gesegelt und noch einmal geritten — stetig nur mit dem Blick und dem Gedanken auf den Stern gerichtet — und dieser Eindruck wird uns in der unglaublichen, aber fesselnden Gestalt der Sage zu Teil. Es dürfte schwer halten eine Komposition irgend eines europäischen Künstlers zu finden, die durch ihre Linien unsere Phantasie in stärkere Bewegung versetzte als diese. — Der englische Kunstkritiker Roger E. Fry hat einmal in bezug auf diese Studie geschrieben: «Wir können nicht darüber im Zweifel sein, daß die Kunst ein sehr kräftiges Mittel zur Weckung unserer Phantasie verlor, als sie auf die unmittelbare Wiedergabe der Vorstellungen verzichtete um statt dessen sich den wirklichen Erscheinungen zuzuwenden. Wir können zugeben, daß sie mehr gewann als sie verlor, es ist aber gut auch der Verluste eingedenk zu sein».[1]

Um ungefähr dieselbe Zeit wie diese Studien dürfen wir ein kleines Kreuzigungsbild ansetzen, das dem Oratorio di S. Ansano, zwischen Florenz und Fiesole, gehört. Das Bild ist nur wenig größer als die beiden gleichartigen, früher beschriebenen kleinen Kreuzigungsgemälde bei Mr. Loeser und in Jarves Collection, es befindet sich aber in einem so schlechten Zustand, das wir demselben kaum eine besondere Aufmerksamkeit widmen würden, wenn es nicht eine von Lorenzos pathetisch ausdrucksvollsten Kompositionen wäre.

Christi Figur, die in einer stark geschwungenen, tiefen Schmerz ausdrückenden Stellung ziemlich niedrig am Kreuze hängt, ist vollständig erhalten. Links vom Kreuze steht Maria nach auswärts ge-

[1] Vgl. The Monthly Review, June 1902.

bogen, ihre eine Hand zu einer Gebärde tiefen Schmerzes erhebend; auf der gegenüberliegenden Seite Johannes, der einst eine ungewöhnlich schöne Gestalt gewesen zu sein scheint. Nunmehr sind indessen Maria und Johannes nur Ruinen von dem, was sie einmal waren, denn sie sind in sehr grober Weise übermalt worden. Zwischen ihnen am Fuße des Kreuzes kniet S. Franziskus, er umfaßt das Kreuz mit beiden Händen, wirft aber den Kopf nach rückwärts und biegt sich in einem starken Bogen, um zu dem milden Antlitz des Gekreuzigten aufblicken zu können. Im Vergleich zu den knieenden Mönchen, die Angelico und seine Mitarbeiter bei den Kruzifixen in S. Marco gemalt haben, ist dieser S. Franziskus eine weit schwärmerischere und leidenschaftlichere Figur. Die Bewegung scheint eine fast gewaltsame Gefühlssteigerung seiner Seele zu bezeichnen. — Wäre dies Bild etwas besser erhalten, würden wir es zu dem Mächtigsten zählen, was Lorenzo geschaffen, denn er hat selten von tieferer Inbrunst beseelte Figuren ins Dasein gerufen, als diese drei Trauernden am Fuße des Kreuzes.

Noch ein kleines Kreuzigungsbild möge hier Erwähnung finden, obgleich wir seit lange keine Gelegenheit gehabt haben es zu sehen und unsere Eindrücke von demselben zu kontrollieren. Das Bild gehört dem ungewöhnlich interessanten Museum in der Bibliothek des Vatikans (Schrank R, Nr. II). Es hat eine Restauration erlitten, wobei nicht nur der alte Goldgrund zerstört wurde, sondern auch die beiden Figuren zu den Seiten des Kreuzes, Maria und Johannes, bedeutend übermalt worden sind. Christus hängt mit dem Haupt etwas nach links geneigt, Maria steht links und blickt zu ihm hinauf und Johannes steht auf der andern Seite mit dem Kopf in den Händen vergraben — eine Stellung, die wir früher bei Lorenzo nicht angetroffen haben. Die Proportionen der Figuren sind langgestreckt, die Manteldrapierung ist sehr einfach und frei, was darauf deutet, daß das Bild — wenn es, wie wir laut alter Aufzeichnungen annehmen, von Lorenzo gemalt ist — der in Rede stehenden Periode seiner Entwickelung angehört. Jedenfalls kann diese Kreuzigung in bezug auf künstlerische Bedeutung nicht der oben beschriebenen, ergreifenden Darstellung gleichgestellt werden.

Es ist schon so oft hervorgehoben worden, daß eine Wiederholung überflüssig scheinen kann, wie schwierig es ist für jedes von Lorenzos Bildern eine bestimmte Jahreszahl anzugeben. Die Schwierigkeit beruht teils auf der Unregelmäßigkeit und den wechselnden Einflüssen in seinen Werken, teils darauf, daß er stets größere Neuerungen in

den kleinen Bildern wagte als in den großen. Außerdem übte auch die Technik einen gewissen Einfluß auf seinen Stil aus. Ganz ähnliche Umstände können ja auch in der Wirksamkeit vieler anderer Maler wahrgenommen werden. Diese Tatsache kann uns jedoch nicht die stetig fortschreitende Entwickelung in Lorenzos Ausdruckweise, die seine immer mehr reifende künstlerische Individualität bekundet, verhüllen. Um dieselbe deutlich hervorzuheben, haben wir uns auch zweimal kleinere chronologische Umstellungen erlaubt, indem wir eine Arbeit, die auf ein oder zwei Jahre später als eine andere datiert ist, gleich vor dieser letzteren besprochen haben.

Es ist denkbar, wenngleich nicht wahrscheinlich, daß wir uns einer ähnlichen kleinen chronologischen Inkonsequenz schuldig machen, wenn wir nun daran gehen, Lorenzos großes Epiphaniabild in den Uffizien vor den Arbeiten in der Cappella Bartolini zu behandeln; die Möglichkeit ist nämlich a priori nicht ausgeschlossen, daß das Bild gleichzeitig oder sogar erst gleich nach den Fresken gemalt worden ist. Vielleicht war die Freskotechnik besonders geeignet die fortgeschrittensten Elemente in Lorenzos Ausdrucksweise zur Geltung zu bringen. Tatsache ist, daß die Fresken eine größere künstlerische Reife zeigen als das Epiphaniabild, und deshalb glauben wir es mit Recht ein wenig früher datieren zu dürfen. Der Zusammenhang mit den Arbeiten in der Cappella Bartolini ist jedenfalls unverkennbar. Sie bilden zusammen die letzte Gruppe in Lorenzos Oeuvre, die durch eine weniger kalligraphische Faltenbehandlung und realistischere Typen als die früheren Arbeiten gekennzeichnet ist. Die Anbetung der Könige ist indes noch nach denselben Prinzipien komponiert, die wir aus früheren Bildern kennen lernten — es ist eine Bogenlinienkomposition in der höchsten Potenz — während sowohl die Fresken wie das Verkündigungsbild in der Cappella Bartolini die Tendenz des Künstlers bekunden, die exklusive Linienkomposition aufzugeben, um eine realistischere Wirkung zu erzielen. Die Anbetung der Könige bildet gewissermaßen einen Uebergang von Lorenzos früherer Produktion, in der die geschwungene Linie herrscht, zu seinen letzten reifsten Werken, die sich durch einen plastischeren Figurenstil auszeichnen. Das ungefähre Datum des Bildes dürfte zwischen 1420 und 1422 zu begrenzen sein.

Im ganzen betrachtet gehört das Bild nicht zu den glücklichsten des Künstlers. Es zeigt seine Ungeübtheit sich mit so zahlreichen Figuren zu bewegen, die zu einem gemeinsamen Vorgang, zu einer bestimmten Handlung vereinigt sind, und nicht nur als dekorative Muster existieren. Die Figuren sind silhouettenartig und mehr als

gewöhnlich zusammengedrückt, gerade auf diesem Bilde, wo sie etwas Raum gebraucht hätten, um sich bewegen zu können — in allen kleineren Epiphaniabildern ist die dritte Dimension besser wiedergegeben. Das Bild macht auf den ersten Blick den Eindruck einer stark vergrößerten Miniatur. — Außerdem hat es eine Formatveränderung erlitten, die keineswegs dazu beiträgt den künstlerischen Eindruck desselben zu verbessern. Es ist nämlich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts rechteckig gemacht worden und zwar in der Weise, daß zwischen die Kielbogen, mit denen es ursprünglich abgeschlossen war, Zwickelfelder eingefügt wurden, die von Cosimo Rosselli mit Maria, dem Engel Gabriel sowie zwei Propheten geschmückt worden sind. Diese großen Zusätze im oberen Teil des Bildes wirken natürlich drückend und niederpressend auf die ganze Komposition, die hier wie auf allen Bildern Lorenzos mit direkter Rücksicht auf das Format und die Begrenzungslinien der Bildfläche ausgeführt ist.[1]

Unter den drei Bogen des Rahmens werden drei besondere Figurengruppen zusammengehalten, deren geschwungene Konturen Fortsetzungen der drei Bogen des Rahmens bilden. Die Hauptgruppe ganz links: Maria auf der abschüssigen Klippe sitzend, Joseph auf dem Boden unter ihr, und der alte knieende König, wird rechts von der inneren Kontur des zweiten Königs begrenzt, der schwach vornübergeneigt mit dem Kopf beinahe unter der Bogenspitze des Rahmens steht. (Es ist der einzige König in allen Epiphaniadarstellungen Lorenzos, der nicht kniet!) Hinter diesem stehenden König fängt die zweite Gruppe an. Sie besteht aus dem zahlreichen Gefolge der Könige, das sich in doppelten Reihen schart, vor demselben, als die dominierende Gestalt kniet der dritte, jüngste König. Links beschließen zwei hohe Gestalten diese Mittelgruppe. Die eine derselben steht mitten unter der zweiten Bogenspitze, die zweite etwas weiter rechts, beider geschwungene äußere Konturen bilden Fortsetzungen zu dem dritten Rahmenbogen. Ganz rechts am Rande des Bildes wird die Komposition durch ein sehr phantastisches Felsengebilde beschlossen (am nächsten an einen geschwungenen, knorrigen Stamm erinnernd), als eine Fortsetzung des Rahmens gezeichnet und zwar in ungefähr demselben Bogengrad wie die von uns besonders hervorgehobenen Figuren. Um die Komposition auf der entgegengesetzten Seite in gleicher Weise zu beschließen, hat der Künstler den unteren Winkel mit Josephs Figur ausgefüllt. Er sitzt da klein

---

[1] Auf unserer Tafel wird das Bild ohne Cosimo Rossellis Zusätze wiedergegeben.

und kläglich, kleiner als die übrigen, obgleich er am nächsten im Vordergrunde ist; in kompositioneller Hinsicht erfüllt er aber seinen Zweck, denn der vertikale Seitenkontur wird über seinen Kopf, seine Brust und seine Beine nach innen zu geführt, und beschließt dergestalt die Komposition auf ähnliche Weise wie die Felsenkonturen auf der gegenüberliegenden Seite.

Aber auch im übrigen ist die Zeichnung dieses Bildes von Bogenlinien beherrscht. Diese könnten sich am besten in zwei Gruppen einteilen lassen, nämlich in die, welche sich nach links, und in die, welche sich nach rechts biegen. Die ersteren werden vor allem von den Königen bezeichnet, die alle drei vornübergebogen sind mit fast parallelen Rückenkonturen, die letzteren von den beiden stattlichen Figuren im Vordergrund, dem Reiter auf dem weißen Pferde und dem Pagen, der einen Hund hält; außerdem kommen sie in den Felsenumrissen des Hintergrundes auf der rechten Seite wieder vor. Dank der konsequenten Durchführung der Bogenlinie und der rhythmischen Einteilung der Komposition hat der Künstler auch hier eine ungewöhnliche Wirkung erzielt. Es gibt wohl kaum ein altitalienisches Bild, das uns so stark an die dekorativen Figurkompositionen der japanischen Meister des XVIII. Jahrhunderts erinnert.

Die Hauptpersonen auf diesem Bild, Maria, das Kind und Joseph, sind verhältnismäßig unbedeutend. Marias Stellung auf dem abschüssigen Felsen ist nicht gut gewählt und ihre Figur trägt nicht das Gepräge tieferen Gefühls. Das Kind ist erstaunlich plump, wenn wir es z. B. mit dem Knaben auf dem Thorwaldsenschen Madonnenbilde vergleichen, wir können nicht umhin seine Verwandtschaft mit dem kleinen Herkules, den Masaccio auf seinem Epiphaniabild in Berlin gemalt hat, zu bemerken. Wenn aber auch keine direkte Einwirkung seitens Masaccio stattgefunden hat, so ist es deutlich, daß Lorenzo seinen Kindertypus unter dem Eindruck der jungen realistischen Kunst in Florenz verändert hat. (Dies plumpe Kind findet sich in der Anbetung der Könige in der Predella unter dem Verkündigungsbild in der Cappella Bartolini, aber auf keinem früheren Bilde wieder.) Die Hauptlinie der Gruppe ist die akkoladeartige Kontur, die über den Knaben und über Marias vorgestrecktes Bein läuft, und deren Spitze von dem Knie des Knaben gebildet wird.

Bedeutender in jeder Hinsicht sind die drei Könige. Sie sind ausdrucksvolle, von lyrischem Gefühl getragene Gestalten. Der erste ist ein griesgrämiger Greis mit kahlem Scheitel und krummer Nase, der dritte ist kaum mehr als ein Knabe. Schöner und edler als diese

Kontraste ist jedoch der König, der zwischen ihnen steht, ehrfurchtsvoll vornübergeneigt, die Hand mit der Gabe gegen die Brust führend. Durch die ungewöhnliche Innerlichkeit seines Ausdrucks und seiner Gebärde erinnert dieser König an Fra Angelicos gefühlvollste Figuren, es kann aber in Frage gestellt werden, ob der Domenikanermönch jemals eine Gestalt geschaffen, die sich auch in rein dekorativer Schönheit mit dieser messen kann.

Die übrigen Figuren des Bildes wechseln in Typen und Mienen. Am besten geschildert sind die Reiter, die sich in dem Passe rechts drängen. Der erste hält inne wie durch die Erscheinung geblendet, die er plötzlich vor sich hat: er wirft sich im Sattel heftig zur Seite und führt die Hand an die Augen. Der zweite Reiter mit dem kräftigen Adlerprofil streckt sich nach vorn und zeigt auf den singenden Engelchor, der sich langsam vom Himmel herabsenkt — der hinterste Reiter streckt neugierig den Kopf in die Höhe, kann aber noch nichts anderes wahrnehmen, als daß der Stern, der sie bisher geleitet hat, plötzlich stillsteht. — Auf diese Weise hat der Künstler den Stimmungsinhalt dieser Gruppe gradweise zum Abschluß gebracht. — Die zwischen den Reitern und den Königen befindlichen Figuren nehmen nicht so lebhaft an dem Vorgang teil, ausgenommen die beiden für die Komposition so wichtigen hohen Männer im Vordergrund, die ganz leise miteinander zu reden scheinen. Der eine steht mit geschlossenen Augen, als wolle er in seinem Innern das große Wunder erforschen, das sich hier vollzieht. Der Page, der die Krone und das Schwert des zweiten Königs hält, verdient der Beachtung wegen seines realistischen Typus, den wir übrigens auf den Bartotini-Fresken noch mehr ausgeprägt finden werden und ebenso ausdrucksvoll sind die Typen des Negers und seines Kameraden. Im übrigen sind die länglichen, feinen Gesichter mit gerader Nase und spitzem Vollbart vorwiegend.

Dasselbe Bestreben nach Abwechslung, das sich in den Typen und dem Ausdruck der Figuren geltend macht, tritt auch in ihrer Gewandung und Kopfbedeckung zutage. Durch diese hat der Künstler auf recht phantastische Weise versucht das Morgenländisch-Sagenhafte der Auftretenden zu betonen. Man beachte z. B. die mit einer Troddel geschmückte phrygische Mütze, die viel zu groß für ihren Besitzer ist, und die zuckerhutförmige, hellblaue Mütze einer der Gestalten rechts! Die Gewänder in hellen, schimmernden Farben mit breiten Goldborten sind bei einigen Figuren beachtenswert durch Vertauschung des traditionellen Mantels gegen ein anschließendes Kleidungsstück über der

Tunika, und bei den Pagen, wegen ihrer breiten mit Kapuzen versehenen Kragen.

Um einen passenden Hintergrund für alle diese Figuren in farbigen Gewändern, die gegen den Goldgrund zu grell hervorgetreten wären, zu schaffen, hat der Künstler eine Felsenlandschaft im Hintergrunde angebracht. Sie bekundet absolut kein realistisches Bestreben, die Felsen sind durchaus dekorativ gezeichnet mit geschwungenen Konturen in naher Uebereinstimmung mit den Hauptlinien der Komposition. Ebenso scheint er eher von dekorativen Gesichtspunkten als von einem Gedanken an den Inhalt geleitet gewesen zu sein, als er die phantastischen Gebirge in dunkle Nacht einhüllte, die nur um die Hirten und ihre Herde durch das Nahen des leuchtenden Engels erhellt wird. Dieser stimmungsvolle Lichteffekt ist von großer Bedeutung für die koloristische Wirkung der Komposition

Rechts auf den Felsen erhebt sich eine mit Türmen geschmückte Burg in Zinnoberton, links sehen wir den Stall mit dem Ochsen und dem Esel. Es ist dem Künstler nicht gelungen dies kulissenähnliche Gebäude auf ganz befriedigende Weise in die Gesamtkomposition einzuordnen. Er hat sich bemüht es aus demselben Augenpunkt wie einige der Figuren zu zeichnen, auch scheint er eine gewisse Vorstellung von der Lage der Horizontallinien bei perspektivischen Verkürzungen gehabt zu haben, das Problem, das er sich stellte, überstieg aber doch seine theoretischen Kenntnisse. Es ist ihm nicht gelungen denselben Augenpunkt für alle Linien des Gebäudes beizubehalten.

Die Faltenbehandlung ist auf diesem Bilde bemerkenswert wenig kalligraphisch. Einfacher und breiter als auf den meisten Temperabildern erinnert sie an den Faltenwurf auf den Fresken. Bei den stehenden Figuren fließen die Falten meistens parallel und brechen sich in kurzen Zipfeln gegen den Boden, bei den Knieenden entstehen die weiten Bogenfalten; aber infolge des Mangels der Figuren an materieller Struktur ist hier bei weitem nicht die plastische Wirkung durch den Faltenwurf erreicht wie in den Fresken. Der Zusammenhang mit den Fresken ist trotzdem deutlich, er tritt sowohl in den Typen, wie in der Draperiebehandlung zutage. — In dem Maße aber wie dieses Bild durch Einzelheiten die formellen Fortschritte Lorenzos vor früheren Arbeiten bekundet, ist es auch ein beredter Ausdruck des mittelalterlichen Lyrikers, der in der Tiefe seines Wesens wohnte. Es birgt einen reichen Schatz von Poesie und religiöser Innerlichkeit; selten ist die Anbetung der

Könige mit tieferem Gefühl für den Inhalt des Motivs geschildert worden.

Wir sind es ja gewohnt Gentile da Fabrianos etwas später (1423) vollendete Darstellung des gleichen Vorgangs als eine wesentlich originelle und für die Zukunft (bis Botticelli und Lionardo) mustergültige Redaktion dieses so oft dargestellten Motivs anzusehen. Ein Vergleich mit Lorenzo tut jedoch dar, wie äußerlich der Pomp und Staat ist, mit dem Gentile sein Bild überladen hat. Sein dekoratives Gefühl war nicht sehr tief, er scheint fast mehr seine Freude daran gehabt zu haben, Menschen und Tiere in verschiedenen Stellungen und Verkürzungen zu zeichnen und eine sagenhafte Pracht der Gewänder, Kronen, verschiedener Beschläge und Ornamente zu verbreiten. Gentile hatte Pisanellos in naturalistischer Hinsicht sehr vorgeschrittene Schule durchgemacht, hatte gelernt zumal Tiere und Pflanzen mit schlagender Wahrheit wiederzugeben und überhaupt offenere Augen für die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Natur bekommen, als zu jener Zeit in Toscana gewöhnlich war; seine persönliche Begabung bestand aber mehr in einer reichen Phantasie als in den spezifischen Eigenschaften eines Bildkünstlers. Gentiles Schilderung der Anbetung der Könige fesselt uns wie ein Weihnachtsmärchen. Sehen wir aber genauer zu, so finden wir bald, daß die Komposition nur eine Ausschmückung der traditionellen sienesischen ist, die wir schon bei Bartolo die Fredi wahrgenommen.

Es ist auch hervorgehoben worden, daß Lorenzo den Impuls zu seinen Epiphaniakompositionen wahrscheinlich von derselben Seite empfangen hatte. Vergleichen wir aber Lorenzos eben beschriebenes Bild mit Bartolos Darstellung in Siena und diese andererseits mit Gentiles Bild, so ergibt sich deutlich, wie viel freier sich Lorenzo zu dem Vorbild stellte, als Gentile. Es kann uns übrigens nicht Wunder nehmen, nachdem wir schon vollständig eingesehen haben, mit welcher Konsequenz Lorenzo seine persönlichen, linearen Kompositionsprinzipien durchführte. Die übrigens nur sehr allgemeinen Aehnlichkeiten in bezug auf die Komposition, die zwischen Lorenzos und Gentiles Darstellungen existieren, beruhen eher auf gemeinsamen Vorbildern als auf einem direkten gegenseitigen Austausch.

Die Farbengebung in Lorenzos Bild ist von der größten Bedeutung für die dekorative Wirkung desselben. Es ist bunt, die vielen hohen Töne haben aber etwas von der leichten Beweglichkeit und Durchsichtigkeit durch ein Spektrum gebrochener Sonnenstrahlen. Da gibt

es hellgrün, violett, azurblau, zinnober, orange, gelb und ametistrot in Gewändern und Kopfbedeckungen, Borten und Glorien strahlen von goldenen Ornamenten. Alle Töne sind aber miteinander verschmolzen, natürlich nicht wie in Oelfarbentechnik ineinander getrieben, sondern dadurch, daß keine Abstufungen mit einer bestimmten Lokalfarbe aufgetragen, sondern mit verschiedenen Tönen lasiert sind. Alle beleuchteten Partien sind außerdem mit reinem Weiß in verschiedenen Graden lasiert, was auch wesentlich dazu beiträgt, die Farbenwirkung des Bildes zusammenzuhalten. Hinter diesen schillernden Farbentönen stehen die Felsen tiefbraun, nur auf einem Punkt von dem Strahlenglanz des Botschaftsengels beleuchtet, in phantastischer ausgeschnittener Silhouette gegen den goldenen Grund. Sie bilden eine ebenso notwendige wie wirkungsvolle Wand zwischen dem reichen Farbenspiel des Vorder- und dem tiefen Goldglanz des Hintergrundes.

Es verdient vielleicht angeführt zu werden, daß gerade während der Jahre, in die wir aus stilistischen Gründen die Entstehung dieses Bildes verlegt haben, Lorenzo ein größeres Altarbild für die Kirche S. Egidio ausführte, für das er im ganzen etwas mehr als 184 Fiorinen erhielt.[1] Die erste Zahlung für die betreffende Arbeit ist undatiert, stammt aber wahrscheinlich aus dem Ende des Jahres 1420; die zweite ist nach florentinischem Stil auf den 22. Januar 1420 datiert (gewöhnliche Zeitrechnung 1421, denn das Florentiner Jahr fing erst den 1. März an); die letzte Zahlung trägt das Datum 7. August 1422. Nach der Größe der Summe zu urteilen, war das betreffende Bild eine bedeutende Arbeit und Lorenzo scheint auch Schüler bei der Ausführung angewandt zu haben.[2] Aus welchem Anlaß dieses Bild einige 50 Jahre später Hugo van der Goes großer Darstellung der Anbetung der Hirten den Platz räumen mußte, ist uns völlig unbekannt. War es durch Feuer oder auf andere Weise beschädigt worden? Oder wurde es ganz einfach in ein anderes Kloster hinübergeführt? — Ebensowenig ist es uns gelungen Aufschluß über die Herkunft der Anbetung der Könige zu erlangen. Sie war in der Akademie ausgestellt, ehe sie nach den Uffizien kam, wird aber nicht in den Provenienzakten der Akademie angeführt, weshalb sie

---

[1] S. Beilage Nr. X.

[2] Der gewöhnliche Preis für eine kleinere Madonna von Lorenzo scheint zehn Fiorinen gewesen zu sein, nach dem Dokument einer Vermögensaufnahme vom Jahre 1418 zu urteilen, wo «Una tavola di Donna di mano di frate Lorenzo degli Angeli fior X» vorkommt. Mitteilung von Prof. J. B. Supino.

wahrscheinlich zu der großen Klasse florentinischer Bilder aus Kirchen und Klöstern gehörte, die Napoleons Soldaten ohne weitere Umstände, Inventare oder dgl., nach einem Generaldepot transportierten. Wir wollen keine unbeweisbare Behauptung aufstellen, nur betonen, daß wir kein Bild von Lorenzo kennen, das mit größerem Recht als dieses mit dem Altarbild für S. Egidio identifiziert werden könnte. Es ist auch nicht unmöglich, daß diese Darstellung der Anbetung der Könige früher ein größeres Altarwerk gewesen ist als heute, nicht nur mit einem reicheren Rahmen sondern auch mit Abschlußstücken, Pilastern und dgl. versehen, die weggenommen wurden, als man das Format im XV. Jahrhundert veränderte.

Es existieren auch drei Abschlußstücke von Lorenzos Hand, die man auf den ersten Blick geneigt ist mit der Anbetung der Könige in Zusammenhang zu bringen. Sie stellen Christi Auferstehung, die drei Marien am Grabe und «Noli me tangere» dar und haben jetzt ihren Platz über Angelicos großer Kreuzabnahme in der Akademie. Stilistisch unterscheiden sie sich aber bedeutend von diesem Bild, und auch in formeller Hinsicht füllen sie den ihnen wahrscheinlich im Anfang des XIX. Jahrhunderts angewiesenen Platz nicht besonders glücklich aus. Nach dem was uns von Prof. Supino mitgeteilt wurde, der die krönenden Stücke fortnehmen ließ um Angelicos Bild besser studieren zu können, ist dieses auch unter dem ornamentalen Bogenwerk des Rahmens vollständig ausgeführt, und endet in einer horizontalen Linie. (Das rechteckige Bildformat war ja auch das gewöhnliche bei Angelico in den fünfziger Jahren.) Es kann also nicht die Rede davon sein, daß Lorenzo die Oberstücke für das Bild gemalt, das sie jetzt bekrönen, und daß er Bestellung auf das ganze Werk empfangen hätte. Die Stücke sind zweifelsohne später hinzugefügt. Wo haben sie dann früher ihren Platz gehabt?

Wir können sie nicht über die Anbetung der Könige anpassen; dies Bild ist, jetzt wenigstens, nur 168 cm breit und jedes der drei Stücke mißt an der Basis 70 cm. In stilistischer Beziehung schließen sie sich aber der Anbetung der Könige nahe an. Sie zeigen denselben Figurenstil mit ausgezogenen, stark geschwungenen Gestalten, dieselben realistischen Typen (vgl. Magdalenas und der schlafenden Krieger Gesichter mit den Stulpnasen), dieselbe verhältnismäßig breite und plastische Faltenbehandlung (vgl. Christus in «Noli me tangere» und die drei Marien am Grabe). Außerdem sind sie in denselben schillernden hohen Tönen (in weiß, hellblau, zinnober und orange) und leichten

Lichterlasuren gemalt, die wir auf dem großen Bilde wahrgenommen. Hinsichtlich ihrer Datierung kann kein Zweifel obwalten; sie gehören der letzten Wirksamkeitsperiode Lorenzos an. Wenn sie einmal ein vollständiges, jetzt verloren gegangenes Altarwerk des Künstlers gekrönt haben, so ist der Verlust desselben aufs höchste zu beklagen, denn nach diesen Fragmenten zu urteilen hätte es zu dem Vortrefflichsten in Lorenzos Oeuvre gehört.

---

## VII.

## DIE MALEREIEN IN DER CAPPELLA BARTOLINI.

Lorenzos Arbeiten in der Cappella Bartolini in Sta. Trinità bilden zusammen das umfassendste und wertvollste Monument, das uns von seiner Hand noch erhalten ist.[1] Wahrscheinlich sind es auch die bedeutendsten Fresken, die er je geschaffen hat, denn außer den früher erwähnten, noch etwas unreifen Arbeiten im Chiostro degli Oblate und in Sta. Maria Nuova kennen wir mit Gewißheit keine anderen Fresken von Lorenzos Hand.

Zwar werden im «Libro del Billi», Codice Magliabecchiano, bei Vasari sowie nach ihm von anderen Schriftstellern, Freskenmalereien von Lorenzo auch in einer anderen Kapelle derselben Kirche, nämlich der Cappella Ardinghelli erwähnt, in denen u. a. Dante und Petrarca «da naturale» dargestellt gewesen sein sollen, Milanesi hat aber diese Angaben dokumentarisch widerlegt. Die Malereien in der Cappella Ardinghelli wurden seinen Mitteilungen nach von einem «frate Domenicano» begonnen und von einem gewissen Giovanni Toscani (oder Tossicani) vollendet.[2] Die Möglichkeit ist doch vorhanden, daß dieser Giovanni bei Lorenzo ausgebildet wurde, und sozusagen unter seiner Firma malte. Wir wissen nämlich aus Dokumenten, die in der Bei-

[1] Leider können wir der Bewahrung dieser Fresken nicht sicher sein, denn sie werden mehr und mehr von Feuchtigkeit angefressen, die von den in die Rückwand eingeführten Wasserröhren herrührt. Ihr stark beschädigter Zustand sollte doch eine besondere Pflege von seiten der betreffenden Behörde veranlassen, zumal nachdem sie im Jahre 1887 durch Professor A. Burchi auf Kosten des Besitzers der Kapelle, Ms. Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai von der Kalkschicht, mit der sie schon zu Ricchas Zeit überzogen waren, befreit und so gut wie möglich wieder hergestellt worden sind. Die Fresken sind von Vasari nur kurz erwähnt — vielleicht hat auch er sie nicht mehr vollständig gesehen? — und nie in der Kunstliteratur beschrieben oder gewürdigt worden.

[2] Vasari, vol. II, pag. 20.

lage X mitgeteilt werden, daß Lorenzo im Jahre 1421 zwei Schüler namens Giovanni hatte: Giovanni di Bernardo und Giovanni di Francesco. Die Bilderfragmente, die noch in der Kapelle übrig sind, widersprechen einer solchen Vermutung nicht direkt, wenn sie auch andererseits zu unbedeutend sind, um als sicheres Beweismittel zu dienen. Die Pietàdarstellung in einer Nische an der rechten Wand der Kapelle ist vollständig übermalt, S. Nikolaus Himmelfahrt über dem Eingang der Kapelle sitzt so hoch, daß sie nur mit Mühe zu analysieren ist. So weit wir beurteilen können, sind jedoch die beiden Engel, die den Heiligen gen Himmel tragen, in mehrfacher Hinsicht den graziösen Engeln, die wir aus Lorenzos Werken kennen, nahe verwandt. Jedenfalls brauchen wir aber keine Dokumente, um deutlich zu sehen, daß Lorenzo die Fresken, die noch in dieser Kapelle übrig sind, nicht selbst gemalt hat. Die alten Schriftsteller, von «Billi» und seinem Gewährsmann an, haben entweder den Namen des Schülers mit dem des Meisters verwechselt, oder auch haben sie absichtlich einen bekannten Namen als eine Art Kollektivbezeichnung angeführt. Irgend einen Zusammenhang mit Lorenzo scheinen doch die Malereien der Cappella Ardinghelli in Sta. Trinità gehabt zu haben. Milanesis Vermutung, daß man diese Kapelle mit der gleichnamigen Kapelle in Carmine verwechselt habe, scheint uns absolut unmöglich, denn in der Cappella Ardinghelli in Carmine führte Lorenzo niemals Fresken aus, er malte für dieselbe nur ein Verkündigungsbild.

In bezug auf die Fresken in der Cappella Bartolini besitzen wir nur höchst unvollständige dokumentarische Stützpunkte. Wir wissen, daß die besagte Kapelle nebst einem gewissen Gebiet Grund und Boden durch einen Kontrakt vom 7. Mai 1407 von Bartolomeo und Salimbene Bartolini der «Arte del Cambio» in Florenz überlassen wurde, unter der Bedingung, daß genannte Zunft die Pflege der Kapelle übernehmen und den Ertrag des Bodens zu ihrer Verschönerung anwenden solle. Wie aus einem Dokument vom Jahre 1434 hervorgeht, war die Kapelle bei der Uebertragung noch nicht ganz fertig oder wenigstens nicht in dem Zustande, daß dort eine Messe abgehalten werden konnte, und es scheint als ob die Consoli dell' Arte del Cambio bis zum genannten Jahre (1434) den Ertrag des Bodens zur Instandsetzung und Verschönerung der Kapelle angewandt hätten.[1] Diese Daten (die einzigen, die es uns zu finden gelungen) sagen uns doch eigentlich nichts Neues über die Fresken in der

---

[1] Vgl. Beilage Nr. XI.

Cappella Bartolini,[1] ihr Stilcharakter erlaubt uns eine genauere Datierung: 1420—24, die letzte Wirksamkeitsperiode des Künstlers. Sie sind die vollkommensten und reifsten Arbeiten, die er geschaffen, kräftiger als seine übrigen Werke verkünden sie den Anbruch einer neuen Zeit.

Wenn wir in die Kapelle durch das prächtige Eisengitter eintreten, das laut der Tradition von Manfredi di Franco da Pistoja ausgeführt ist, müssen wir beim ersten Blick darauf achtgeben wie einheitlich und wohl zusammengefügt die ganze gemalte Dekoration wirkt. Alle Fresken der unteren Reihe sind aus demselben Gesichtspunkt komponiert (obwohl die Perspektive in den einzelnen Fresken nicht streng durchgeführt ist) und dieser ist beinahe mitten im Eingange gewählt. Wir fangen also unwillkürlich gleich in einem Blick zwei Bilder zu jeder Seite des Altars auf. Dies Bestreben nach Einheitlichkeit, das auch in der Beleuchtung der Bilder zutage tritt, ist in Florenz sehr ungewöhnlich; sowohl im XIV. wie im XV. Jahrhundert dekorierte man im allgemeinen die Wandflächen mit gesonderten Kompositionen von verschiedenen Gesichtspunkten aus (wandfeste Tafeln). In Siena dagegen können wir schon früher, z. B. bei Simone Martini ein derartiges Bestreben nach gesammeltem dekorativem Effekt verspüren. (Vgl. die Predella unter Simones Darstellung von S. Ludwig den König Robert krönend in S. Lorenzo, Neapel, wo er bestrebt ist, alle die vier Darstellungen von einem Punkte aus zu komponieren.)

Die beiden hervorragendsten und am besten erhaltenen Kompositionen befinden sich an den Seitenwänden der Kapelle: links Joachims und Annas Begegnung vor der goldenen Pforte Jerusalems, rechts Marias Vermählung. Oberhalb dieser Bilder sind zwei kleinere, weniger erhaltene Lünetten. An der Querwand wird der Ehrenplatz über dem Altar von dem Verkündigungsbild eingenommen, zu beiden Seiten desselben sehen wir Marias Geburt (links) und Marias Tempelgang (rechts) sowie oberhalb des Bildes eine Lünette, deren stark fragmentarischer Inhalt kaum mit Gewißheit zu bestimmen ist. Es scheint aber als hätte sie eine Szene aus der Geschichte S. Frediano dargestellt. An der kreuzgewölbten Decke sehen wir Moses mit dem Exodus, David mit seiner Harfe, Esaias mit einem Spruchband sowie einen vierten jüngeren Propheten (Daniel?) gleichfalls mit

[1] Durch Nachforschungen in dem Privatarchiv des Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai wurde nichts anderes konstatiert, als daß die auf die Kapelle bezüglichen Blätter aus dem betreffenden Ausgabenbuch herausgerissen waren!

einem Spruchband, alle vier sitzende Gestalten mit sehr ausdrucksvollen Köpfen. In der Bogenlaibung des Eingangs stehen vier Heilige unter gotischen Baldachinen: Bartolomäus und Johannes der Evangelist, Paulus und Johannes der Täufer, und auf der äußeren Seite über dem Eingang ist Mariä Himmelfahrt dargestellt.

Alle Bildflächen an den Wänden wie an der Decke sind mit breiten Borten eingerahmt, die aus einem stilisierten gotischen Blattmuster in gelb und grün auf dunklem, rotem Grund bestehen; sie erinnern an die Blattornamente, die wir aus Lorenzos Miniaturen kennen. Die vier Bilder der unteren Reihe werden außerdem zunächst von einem gemalten Rahmen eingefaßt, der als auf einer Reihe kleiner Konsolen ruhend gedacht ist, die ungefähr 10 cm von der Wand herausstehen. Es ist so, als hätte der Künstler durch diese Anordnung (die wir auch bei Giotto in Assisi finden) gesucht den Wirklichkeitseindruck der Kompositionen zu steigern. Dadurch, daß die Einfassung des Bildes als von der Wand hervorspringend gemalt ist, scheint der Vorgang selbst sich in einiger Entfernung zu vollziehen. Die Wandfläche zwischen den Bildern und dem Fußboden ist mit sehr illusorisch gemaltem buntem Marmor bekleidet.

Wie schon erwähnt, sind die vier Fresken der unteren Reihe von demselben Punkte aus komponiert, infolge dessen ist auch das Hauptmotiv der beiden breiten Seitenkompositionen hinter die vertikale Mittellinie der Altarwand näher geschoben. In den beiden schmalen und hohen Fresken dagegen an der Altarwand ist die Gesichtslinie schief gegen die Ecken hineingerichtet.

Marias Geburt ist eine Darstellung, voll der vertraulich intimen Stimmung, die Lorenzo so oft verstanden hat mit sehr einfachen Mitteln zu bewirken. Wir werden in Annas Schlafzimmer eingeführt, ein Stübchen mit getünchten, grauen Wänden und hoch oben unter der Decke befindlichen kleinen viereckigen Fenstern, durch die ein Stückchen des blauen Himmels zum Vorschein kommt. Die alte Anna ruht in halbliegender Stellung in ihrem breiten Bett unter einer roten Decke. Sehr matt nach der Entbindung stützt sie den linken Ellbogen gegen das Kissen und hebt leise die rechte Hand als wolle sie einem Gefühl von Erstaunen und Freude Ausdruck verleihen, das sie nicht in Worte kleiden kann. Der Kopf ist schlaff gegen die Brust geneigt, die Augen scheinen sich vor Müdigkeit zu schließen. Leider ist der Gegenstand ihrer müden Betrachtung ganz und gar verwischt, von der weiblichen Figur, die das Kind auf den Armen gehalten hat, ist nur ein Zipfel ihres Mantels übrig. Die zweite

Dienerin, die weiter rechts im Vordergrund vor Annas Bett sitzt, ist dagegen der Hauptsache nach erhalten (bis auf die Nasenspitze). Es ist ein gealtertes Weib mit gefurchtem Antlitz. In tiefe Gedanken versunken sitzt sie mit dem Kopfe auf die linke Hand geneigt und dem Arm auf das Knie gestützt, mit der anderen Hand sich dicht in den orangefarbigen Mantel hüllend. — Es ist eine Figur, die uns bei all ihrer Einfachheit auf ganz besondere Weise fesselt. Sie ist mit einer psychologischen Schärfe wahrgenommen, und mit einer formellen Sicherheit ausgeführt, die im XV. Jahrhundert selten übertroffen wurden. Sie scheint auch unter den Malern in Florenz eine besondere Bewunderung erregt zu haben, nach der Tatsache zu urteilen, daß Fra Filippo diese sitzende weibliche Figur fast unverändert für seine Darstellung von dem Leichenbegängnis des hl. Stefanus im Dom zu Prato entlehnte, wo wir sie links im Vordergrunde vor der Bahre des Heiligen sitzend finden.

Das Fresko auf der anderen Seite des Altars ist leider noch schlechter erhalten. Aus den Resten, die übrig sind, können wir jedoch schließen, daß die Komposition einen monumental dekorativen Charakter besessen, und die hohe und schmale Wandfläche vortrefflich ausgefüllt hat. Das Hauptgerippe des Bildes besteht aus einem hohen runden Tempel auf einer Terrasse mit einer achteckigen Säulenhalle ringsumher. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieser eigentümliche Kirchenbau, der sich bedeutend von denen auf Lorenzos übrigen Bildern unterscheidet, und uns an die Tempel späterer Darstellungen der Vermählung Marias erinnert, den Erzählungen der Pilger von dem Salomonischen Tempel zu Jerusalem gemäß gezeichnet. Professor Brockhaus hat dargetan, welche Bedeutung die Berichte über diesen weit und breit berühmten Tempel für die italienischen Künstler besaßen,[1] und wir können mit Sicherheit annehmen, daß Lorenzo Gelegenheit hatte viele zurückkehrende Pilger über dieses Wunder von Harmonie erzählen zu hören. Seine Kenntnis desselben scheint jedoch etwas dunkel gewesen zu sein, denn sein Bild ist eher eine Kombination des Rundtempels selbst und des nebenstehenden «Kettenturmes», der von der achteckigen Säulenhalle gekennzeichnet wird. Auch liegen der Darstellung Lorenzos keine bestimmten Proportionen zugrunde, was bei späteren Künstlern der Fall gewesen zu sein scheint, wenn sie Jerusalems Tempel abbildeten. Die Architektur ist überhaupt bei ihm ein dekoratives Element, das zugleich den Schau-

[1] Vgl. H. Brockhaus: Forschungen über Florentiner Kunstwerke.

platz angibt, ohne den Anspruch auf Wirklichkeitsillusion, der bei den Figuren zutage tritt. Die zwei mächtigen Gestalten im Vordergrund — Anna und Joachim — die trotz ihres ruinierten Zustands den Eindruck monumentaler Statuen machen, würden mit Schwierigkeit die schmale Treppe betreten und gar nicht in den Tempel eintreten können. Auch die kleine Maria, die gerade den unteren Treppenabsatz erreicht hat, und vor dem übrigen Teil der steilen Treppe wie zögernd innehält, ist zu groß für dies schmächtige Gebäude. Uebrigens zeichnet sie sich durch eine schöne dekorative Zeichnung aus. Oben auf der Terrasse sehen wir die kleinen Mädchen, die im Tempel wohnten, um den Hohenpriester versammelt, eine Gestalt, von der jedoch wenig übrig ist. Die schlechte Erhaltung des Bildes gestattet keine nähere Schätzung der Einzelheiten, das Ganze aber ist noch immer von guter dekorativer Wirkung auf Grund der wohl abgewogenen Zentralkomposition, unterstützt von einem verblichenen Kolorit in blau (dem Hintergrund) und grau (dem Tempel) sowie rot und orangegelb in den Gewändern der Figuren.

Alle drei Lünettenfresken befinden sich auch gegenwärtig in einem Zustand, der keine Schätzung ihres künstlerischen Wertes, teilweise nicht einmal ihres Inhaltes zuläßt. Das Fresko über dem Altar scheint zum großen Teil von einer Landschaft ausgefüllt gewesen zu sein. Mitten durch fließt ein Strom, zu beiden Seiten ragen hohe Gebäude empor. Links am Ufer steht ein in eine Brokatkutte gekleideter Bischof etwas vornübergebeugt und hält die eine Hand über das Wasser ausgestreckt, an dem gegenüberliegenden Ufer ist eine knieende Figur in dunkelrotem Mantel sichtbar. Weiter gegen den rechten Rand treten zwei fein geschnittene, ausdrucksvolle Gesichter hervor. Der Bischof erinnert uns unwillkürlich an Fra Filippos Darstellung von S. Frediano, dem Bischof von Lucca, der den Fluß Serchio durch Beten in ein neues Bett leitet. (Predellenbild in der Akademie.) Welche Berechtigung würde aber diese Darstellung in der Cappella Bartolini gehabt haben?

Die Lünette an der linken Wand stellt die Botschaft des Engels an Joachim sowie seine Vertreibung aus dem Tempel dar. Rechts sehen wir Joachim auf einer Klippe sitzen und zu einem Engel aufblicken, der nicht mehr sichtbar ist. Der Vordergrund, wo wahrscheinlich seine Herde geweidet hat, ist ebenfalls beinahe leer. Weiter rechts eilt Joachim — eine kraftvolle Figur in rotem Mantel — aus dem Tempel mit dem Opferlamm dicht an sich gedrückt. Der drohende Hohepriester hat dagegen dem Einfluß der Zeit oder einer unbehutsamen Entfernung des Kalkes weichen müssen, drei Nebenfiguren

treten aber noch teilweise hervor, eine derselben durch einen stattlich drapierten, blaßroten Mantel ausgezeichnet. Der Tempel ist der Hauptsache nach erhalten.

Die Lünette der gegenüberliegenden Wand stellt Marias Tod dar. Die heilige Jungfrau liegt auf einem sarkophagähnlichen Bett ausgestreckt. Sie ist lang und steif und ist es mit der Zeit noch mehr geworden, da alle Falten des blauen Mantels verwischt sind. Es ist die dritte Stunde der Nacht, als Christus laut den apokryphischen Evangelien am Todesbette seiner Mutter erschien. Er steht mitten im Hintergrunde, sie segnend und ihre Seele in der Gestalt eines kleinen Kindes auf dem linken Arm haltend. Zu beiden Seiten Christi gruppieren sich die Apostel, meistens ältere, bärtige Männer, von denen mehrere sich durch einen schönen und seelenvollen Gesichtsausdruck auszeichnen. Die gute dekorative Wirkung der Komposition als Gesamtheit beruht doch weniger auf irgend einer dieser Figuren als auf den lichtertragenden Engeln, die am Kopf- und Fußende des Bettes knieen. Ihre blaßroten, langen Gewänder bilden fließende Falten über das hinterwärts gestreckte Bein hinaus, die Figuren sind im übrigen mit dem Kopf etwas nach vorn gebeugt, und dem Rücken etwas nach innen gebogen gezeichnet, so daß ihre Hinterkonturen ausgedehnte S beschreiben. Die Farbenskala ist jetzt sehr blaß, hauptsächlich von dem Blau in Marias Mantel beherrscht, das sich gegen den grauen steinernen Sarkophag gut abhebt, und mit dem Rot in den Gewändern der Engel einen weichen Akkord bildet; in den Mänteln der Apostel treten violette und orangegelbe Töne hervor.

Die zwei übrigen Fresken in der Kapelle sind es eigentlich die uns die künstlerischen Kriterien zur Beurteilung der ursprünglichen Schönheit und Bedeutung dieser ganzen Dekoration liefern. Sie sind nämlich die größten und am besten erhaltenen der ganzen Serie, obgleich auch sie durch die Uebertünchung und das Abputzen gelitten haben.

Das Bild an der linken Wand — Joachims und Annas Begegnung vor dem Stadttor von Jerusalem — ist durchaus von poetischer Auffassung beseelt. Die Stadt Jerusalem liegt am Ufer eines großen blaugrünen Wassers, das sich im Vordergrund zu einem Sund verengert, über den eine rote Steinbrücke geschlagen ist. (Gleich vor der Brücke sehen wir Fragmente zweier spielender Knaben, ein reines Genremotiv!) Das Ufer ist felsig und karg, die Stadt aber ist schön und wird von ebenso vielen Türmen wie San Gimignano im Mittelalter überragt. Die Türme zeigen phantastische Architekturformen,

eine Mischung von Gotik und Renaissance, ganz hinten rechts erhebt sich aber der Dom mit einer Kuppel über der Vierung, die uns schon eine Vorahnung von dem Meisterwerk Brunelleschis gibt. Hatte vielleicht Lorenzo Brunelleschis Kuppelmodell gesehen? — Die ganze Stadt ist in blaßrotem Zinnoberton gehalten, so daß sie sich deutlich gegen den dunklen Himmel und das Wasser abhebt. Am Horizonte sehen wir eine Felseninsel, die von einer mit Türmen versehenen Festung überragt wird, und einen Kahn, der mit vollen Segeln vorbeifährt. Die Landschaft sowie die Architektur ist als Ganzes dekorativ und stimmungsvoll, weder diese noch jene stehen aber in richtigem Verhältnis zu den Figuren.

Diese sind kräftiger und monumentaler als auf irgend einer früheren Arbeit Lorenzos und außerdem in größerem Format gehalten als irgend andere seit den Jugendarbeiten im Chiostro degli Oblate.

Wir haben Lorenzos Entwickelung zu immer größerer Intimität und größerem Nuancenreichtum im Kleinen verfolgt, wir haben gesehen, welchen Einfluß seine Wirksamkeit als Miniaturmaler (die sicherlich umfassender war, als die noch erhaltenen Miniaturen zu beweisen scheinen) auf seinen Stil ausübte, und wir hätten nun Grund meistens kleine, verfeinerte Stimmungsbilder zu erwarten. Statt dessen aber befinden wir uns Fresken mit beinahe lebensgroßen zahlreichen Figuren gegenüber, die deutlich dartun, daß Lorenzo keineswegs auf Grund mangelnder Fähigkeit meistens in dem kleinen Format arbeitete. Seine künstlerische Reife tritt hier auf überzeugende Weise hervor und scheint es uns klar zu machen, daß er in gewissem Grade Masaccios nächster Vorgänger unter den Malern in Florenz genannt werden kann, obgleich nicht in dem Sinne, daß Lorenzos Werke Masaccio direkt beeinflußt hätten.

Es ist ja kein Grund da Vasaris Angabe, daß Masaccio ein Schüler Masolinos gewesen, in Zweifel zu ziehen, sie wird im Gegenteil durch beider Arbeiten bestätigt, man könnte sich aber die Frage stellen, inwiefern Masolino wirklich Masaccios durchgreifende Neugestaltung in der florentinischen Malerei vorbereitete. War er ein Vorgänger und Bahnbrecher für den größeren? Nein, das war Masolino unseres Erachtens nicht. Er war ein feinfühlender und begabter Maler, aber keine kraftvolle Persönlichkeit. Er vermochte sich nicht — ehe er unter den Einfluß seines Schülers Masaccio kam — wesentlich über die alten trecentistischen Kunsttraditionen zu erheben, und sein Figurenstil erreichte doch niemals eine monumentale Kraft und Breite. In seinen früheren, noch erhaltenen Arbeiten — den

Madonnen in München und Bremen (1423), sowie den Kuppelfresken in der Kollegiatkirche in Castiglione d'Olona (1425 oder 1428) — erscheint Masolino zunächst als ein Schüler Lorenzo Monacos, obgleich ihm die Festigkeit und Sicherheit desselben in der Figurenzeichnung fehlt. Alles ist unendlich weich und verschwommen und es existieren überhaupt keine menschlichen Formen, nur geschwungene Draperien und kleine Puppenköpfe.

In weit höherem Grade als Lorenzos Arbeiten aus der Zeit um 1420—24 erinnern uns diese Fresken an den Figurenstil der späteren Gaddischüler. Sie zeichnen sich zwar durch ein ungewöhnliches, weiches Schönheitsgefühl und große Sorgfalt in der Modellierung der Köpfe aus, die Figuren haben aber nicht die leiseste Berührung des Zauberstabes der jungen Quattrocentokunst gefühlt. Masolinos spätere Arbeiten, die große Fortschritte in realistischer Richtung bekunden — sie zeichnen sich besonders durch vorzügliche Porträts aus — können hier nicht in Betracht kommen, da sie lange nach dem Tode sowohl Lorenzo Monacos wie Masaccios entstanden sind.

Die beiden Madonnen in München und Bremen zeugen noch deutlicher als die Fresken davon, daß Masolino zu Lorenzo im Verhältnis eines Schülers gestanden hatte. Keine anderen Florentiner Maler als Lorenzo und seine Schüler haben zu der Zeit die niedrig sitzende Stellung für die Madonna angewandt und keine anderen haben ihren Mantel mit so fließenden, kalligraphischen Falten drapiert. Es muß doch bemerkt werden, daß Masolino Lorenzos klare und einheitliche und daher um so wirkungsvollere Faltenbehandlung nicht ganz begriff, er legte aber größeres Gewicht auf die Modellierung des Kindes, sowie des Antlitzes und der Hände der Maria; sein Madonnentypus besitzt einen mehr porträtartigen Charakter. Die Einzelheiten, die Zeichnung einzelner Züge wie Nase, Mund und Finger sind es, in denen Masolinos selbständige Begabung am frühsten sich offenbart, als Gesamtheit sind aber diese Madonnenkompositionen Entlehnungen. Einiges schulden sie Fra Angelico, das meiste aber Don Lorenzo. Ihr Meister besitzt viel Geschmack und Schönheitssinn sowie formelle Geschicklichkeit, es fehlt ihm aber an Ursprünglichkeit. Masolino ist ein beinahe weiblich milder Künstler, wenigstens in seiner Jugend. Wir können nimmer die Bezeichnung «monumental» im Zusammenhang mit Masolinos früheren Arbeiten anwenden, wir bemerken an ihnen kein anbrechendes Streben nach plastischer Manteldrapierung, sie entbehren des männlichen Ernstes in der Auffassung und der dekorativen Breite in der Zeichnung der Figuren, die Lorenzos Fresken aus derselben Zeit

charakterisieren und sie auf der sehr unregelmäßigen Entwickelungsleiter der florentinischen Malerei bis zur Stufe unmittelbar unter Masaccio erheben.

Kehren wir wieder zu Lorenzos Darstellung der Begegnung Joachims und Marias vor dem Stadttor Jerusalems zurück, so finden wir dort vier hohe, stattliche Figuren und außerdem Fragmente zweier Nebenfiguren. Es sind der alte Joachim, der mit ausgestreckten Armen der gravitätisch einherschreitenden Anna langsam entgegengeht, sowie zwei Begleiterinnen, von denen jedoch die letzte wenig hervortritt. Joachims Diener, der offenbar eine realistische Genrefigur von der Art gewesen ist, wie wir sie auf mehreren Predellenstücken wahrgenommen, ist teilweise weggekratzt und teilweise übermalt, was leider auch bei den Gesichtern der Frauen der Fall ist. Die Figuren sind aber im übrigen wohlerhalten und sehr wirkungsvoll, dank der Manteldrapierung. Diese ist frei und breit, ohne die gotischen Elemente, deren Spuren Lorenzos frühere größere Figuren mehr oder weniger zeigen. Die Falten sind an gewissen Befestigungspunkten über oder unter den Armen organisch gesammelt, und laufen von dort in wenigen klaren Linien, zwischen denen breite Flächen entstehen. Die drei auffallendsten Frauen sind von drei verschiedenen Seiten sichtbar: von vorne, in Dreiviertelprofil und vom Rücken; bei keiner derselben zeigen die Konturen eine stärkere Schwingung. Die Bewegung ist bei allen sehr maßvoll und von großer Würde beherrscht. Da sie sich außerdem durch einen höheren Grad materieller Struktur auszeichnen, als Lorenzo früher erzielt hat, und jede für sich ziemlich frei und ohne Zusammenhang dasteht, ist es leicht zu begreifen, warum sie den Gedanken an dekorative Statuen etwa in Ghibertis Art erwecken.

Von Ghibertis Statuen an Or San Michele wurde Johannes der Täufer im Jahre 1414 und Matthäus im Jahre 1422 aufgestellt, Stephanus ist wie bekannt eine viel spätere Arbeit. Es ist also ebenso möglich wie wahrscheinlich, daß Lorenzo die beiden ersteren mit einem gewissen Interesse beobachtet hatte, denn in bezug auf dekorative Schönheit überragen sie bedeutend alle früheren florentinischen Statuen. Der Name ihres Schöpfers gehörte sicher auch zu den klangvollsten im damaligen Künstlerkreise. — Ghibertis frühere Produktion bildet übrigens in mehrfacher Hinsicht ein Gegenstück zu der Lorenzos. Sie besitzt dieselben verfeinerten gotischen Elemente im Verein mit realistischen Einzelheiten, dasselbe Streben nach einheitlicher dekorativer Linienwirkung in der Komposition. Wir können verschiedene

Szenen aus den ersten Bronzetüren mit Lorenzos Darstellung derselben Gegenstände vergleichen und in jedem Fall bedeutende Aehnlichkeiten in der Komposition wie in der Linienwirkung konstatieren. (S. z. B. die Verkündigung, die Anbetung der Könige und Christus am Kreuze.) Es ist schwierig mit Gewißheit zu entscheiden ob diese Aehnlichkeiten ihren Grund in einer Wechselwirkung unter den Künstlern haben oder nur auf einer gleichartigen Auffassung und teilweise gleichen Vorbildern beruhen. Ein eventueller Einfluß auf Lorenzo seitens Ghiberti scheint jedenfalls wenig wahrscheinlich, ehe er seine zwei ersten Statuen errichtet und Autorität in Florenz gewonnen hatte. Mit dem besten Willen kann auch dieser Einfluß in nichts anderem als der Manteldrapierung wahrgenommen werden. Ob die Künstler in früheren Jahren in direkter Wechselwirkung gestanden haben? Die Frage kann nicht ohne ein gründliches Studium von Ghibertis früherer Wirksamkeit beantwortet werden. Wenn aber eine solche zu der Zeit, als Ghiberti mit den ersten Bronzetüren (1406—1426) beschäftigt war, stattfand, scheint Lorenzo eher der Gebende gewesen zu sein, denn er hatte bei Beginn der betreffenden Periode seine Motive und Stilprinzipien der Hauptsache nach schon entwickelt.

Auf dem gegenüber der «Begegnung an der goldenen Pforte» befindlichen großen Fresko in der Cappella Bartolini — Marias Vermählung — haben wir mehrere Beispiele derselben plastisch dekorativen Figurenzeichnung und daneben Gestalten in Bewegung sowie mehrere wohlerhaltene, ausdrucksvolle Köpfe. Eine Landschaft gibt es gar nicht bis auf zwei Bäume, und die Architektur spielt eine sehr untergeordnete Rolle. Das in einem Kreuzgewölbe über dem Altar endigende Kirchenschiff, das hier den Schauplatz der Handlung angeben soll, erinnert uns mehr als alles andere an den Zusammenhang des Malers mit der Trecentokunst. Wir würden unzweifelhaft einen reiferen und mehr realistischen Eindruck der Komposition erhalten, wenn die Figuren gegen einen neutralen Hintergrund gestellt wären; dies um so mehr, da die Komposition kaum von der poetischen Stimmung erfüllt ist, die das gegenüberliegende Fresko auszeichnet.

Die Hauptgruppe, die von dem Hohenpriester, sowie Maria und Joseph, deren Hände er vereint, gebildet wird, ist — wie schon erwähnt — bedeutend nach der einen Seite geschoben. Hinter Maria ist eigentlich nur Raum für die stattliche Figur ihrer Mutter Anna; zwischen Annas und Marias Heiligenscheinen ist Joachims Antlitz sichtbar, hinter Anna gucken zwei jüngere Frauen hervor. Zunächst neben und hinter Joseph stehen ein älterer und ein jüngerer Mann,

seine nächsten Verwandten, darauf folgt ein Zug junger Leute, die eigentliche Hochzeitsschar, die unter die Arkaden rechts hineinschreiten. Ein Jüngling im Vordergrund beugt sich zu Boden, wahrscheinlich einer der Freier, der seinen Stab zerbricht, ein anderer weiter rechts zerbricht den Stab mit dem Knie. Alle Teilnehmer sind tief ergriffen von dem Vorgang; das Zitherspiel des kleinen Knaben scheint sie gar nicht zu beleben — sie bekunden einen düsteren Ernst, als hätten sie eine Vorahnung der Tragik in der Lebenssage der holden Jungfrau.

Bei der Zeichnung der Hauptfiguren hat der Künstler alles aufgeboten eine dekorative und plastische Wirkung zu erzielen, es ist ihm aber nicht geglückt, die Komposition auf eine ganz befriedigende Weise zusammenzuhalten. Josephs orangegelber Mantel fällt in so breiten organischen Falten, daß er in Bronze gegossen werden könnte, dieselbe monumentale Schönheit zeichnet den Faltenwurf von Annas dunkelrotem Mantel aus. Die junge Maria ist eine sprödere Figur, zierlicher geschwungen und weniger plastisch als die beiden anderen, deshalb aber nicht weniger dekorativ. Ihr Gewand ist weiß mit geblümtem Muster, ihre Glieder sind fein, die ganze Gestalt ist von weichen, jungfräulichen Gefühlen durchdrungen. Der Hohepriester, ein alter Mann in grünem, bis auf die Füße herabreichendem Mantel und mit einem nach morgenländischer Art um den Kopf gewundenen weißen Tuche, ist hoch und kraftvoll gewachsen, seine Haltung aber bedeutend geschwungen. In geringerem Grade kann dies auch von den meisten Figuren der Hochzeitsschar gesagt werden, aber trotz dieser gotischen Schwingung, die Lorenzo wahrscheinlich der dekorativen Wirkung zuliebe betonte, zeichnen sich alle die mehr hervortretenden Gestalten durch eine feste Modellierung, eine materielle Konsistenz und eine Kraft in der Anlage aus, die sie zu würdigen Vorgängern der Figuren Masaccios und Fra Filippos machen. Besonders werden wir hier wieder an Fra Filippo gemahnt. Er hat von Lorenzo nicht nur seine fließende, dekorative Faltengebung, sondern auch manche der realistischen Typen gelernt, als deren Erfinder er gewöhnlich gelobt wird. Man beachte z. B. die zwei jungen Köpfe im Vordergrund mitten in dem soeben beschriebenen Fresko, man denke sie sich aus dem Zusammenhange herausgeschnitten. — Ob nicht die meisten kompetenten Kritiker geneigt wären, sie Jugendarbeiten von Fra Filippo zu nennen? Uns scheint es wenigstens, daß man kaum schlagendere stilistische Belege für das Schülerverhältnis eines Künstlers zu einem andern begehren kann.

Es ist die Verschmelzung alter und neuer Züge, die diesen Fresken

ein außergewöhnliches kunsthistorisches Interesse verleiht. Sie sind der Hauptsache nach von einem Künstler komponiert, der von den Traditionen des Trecento gebunden war, viele der einzelnen Figuren wären aber der heranwachsenden jungen Talente des realistischen Quattrocento würdig. Die wesentlichsten Mängel dieser Bilder in realistischer Hinsicht sind die Disproportion zwischen den Figuren, der Landschaft und der Architektur, die schematische Unwirklichkeit der letzteren, schlechte perspektivische Vertiefung mit daraus folgendem Mangel an Raum für die Menschen sich frei bewegen zu können. Statt dessen besitzen sie aber größere dekorative Schönheit in der Figurenzeichnung, eine einheitlichere und verfeinertere Linienwirkung als die meisten Fresken aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Wir wollen jedoch nicht behaupten, daß Lorenzo eben durch diese Fresken seine glücklichsten Resultate bezüglich einer rhythmischen Linienkomposition erzielt hat — mehrere der Temperabilder stehen in dieser Beziehung höher — denn eine gewisse Reibung zwischen dem Alten und dem Neuen ist hier nicht zu vermeiden gewesen. Das Bestreben nach plastischer Durchbildung in der Drapierung der hervortretenden Gestalten und nach körperlicher Anschaulichkeit ist in gewissem Grade der fließenden Zeichnung hinderlich gewesen. Außerdem hatte es seine Bedeutung, daß Lorenzo hier in Freskotechnik arbeitete. Er war daran gewöhnt auf dem glatten Kreidegrund mit feinen Konturen zu zeichnen, die leicht geändert werden konnten, und er hatte seine Temperatechnik zu einem ungewöhnlichen Grad von zartinniger Ausdrucksintensität entwickelt. Es war etwas anderes vor gewaltigen, groben Mauerflächen zu stehen; dies erheischte vor allem eine entschlossene Zeichnung und einen breiten Pinsel. Es lag auch in der Natur der Sache, daß diese Technik den Maler gleichsam zwang, sich der florentinischen Kunst zu nähern. Es existieren keine anderen reifen Arbeiten von Lorenzo, in denen er in demselben Grade wie hier ein florentinischer Maler wäre, aus dem Grunde stellen sie auch mehr als seine ganze übrige Produktion eine Vorbereitung zu Masaccios großem Durchbruch dar.

Ehe wir die Fresken in der Cappella Bartolini verlassen, müssen wir einen kurzen Blick auf die Komposition über dem Eingang werfen. Sie stellt Mariä Himmelfahrt dar, ist aber auf ihrem hohen Platze so schlecht beleuchtet, daß wir nur mit Schwierigkeit ihre große, formelle Schönheit auffassen können. Ueber einer öden Felsenlandschaft gegen einen tiefblauen Himmel schwebt die weiß-

gewandete Maria auf Wolken sitzend, die ihre Füße verbergen. Die ganze Gestalt ist in eine gelbe Mandorla eingeschlossen. Zu jeder Seite kniet auf Wölkchen ein langgedehnter Engel in blaßrotem Gewande; die zusammenfließenden Konturen der drei Figuren bilden ein beinahe gleichseitiges Dreieck. Unter der Madonna befindet sich ihr offenes Grab, aus dem eine weiße Lilie in die Höhe schießt, an der Langseite desselben ist das dekorative Bartolini-Salimbeni-Wappen gemalt: ein stehender Löwe, die untere Hälfte schwarz, die obere Silber auf rotem Feld. Dieses Fresko ist niemals (wie die im Innern der Kapelle) übertüncht gewesen, die Farben treten daher zugleich um so frischer und milder hervor. Das Weiße in dem Mantel der Madonna leuchtet hell und geht durch die gelbe Mandorla schön in den bleichen Zinnoberton der Engelgewänder über, die sich in fließenden, langen Falten drapieren. Marias Gestalt ist auch mit bemerkenswerter Festigkeit gemalt und die Verkürzung ist gut durchgeführt.

Schließlich ist die große dekorative Schönheit der vier sitzenden Prophetenfiguren an der Decke der Kapelle hervorzuheben. Sie sind in Dunkel und dicken Staub und Rauch gehüllt, locken wir sie aber durch künstliche Beleuchtung auf einer photographischen Platte hervor, so finden wir, daß sie zu Lorenzos allerschönsten Gestalten gehören. Sie sitzen alle in den niedrigen Stellungen, die wir aus den Madonnenbildern kennen, der Faltenwurf ihrer Mäntel ist aber noch freier, noch fließender und rhythmischer als bei seinen früheren sitzenden Figuren.

Das Altarbild in der Cappella Bartolini stellt wie schon erwähnt Mariä Verkündigung dar — die ganze Kapelle war ja der «Vergine annunziata» geweiht. Das Bild scheint zwar den Fresken an künstlerischer Reife nachzustehen, daraus folgt aber nicht mit Notwendigkeit, daß es früher als die Fresken entstanden ist. Die Komposition selbst deutet auf ein ziemlich spätes Datum, und so auch die Predella durch ihren Figurenstil.

Es ist Abend, und es hat schon zu dämmern begonnen. Die jugendliche Jungfrau hat draußen in ihrer Loggia gesessen, in das Lesen eines alten Buches über heilige Dinge vertieft. Da hört sie plötzlich ein Rauschen wie von großen Flügeln — ein Strahlenglanz dringt vom Himmel herab und macht die Brokatdecke über der Bank wie bei Sonnenuntergang glühen. Unfreiwillig läßt sie das Buch fallen und führt die eine Hand gegen die Brust. — Sie sieht hinauf — wie in einer Vision zeigt sich Gottvater im Himmel und die weiße Taube, die sich ihr auf den goldigen Strahlen nähert. Die Flügelschläge schweigen — der Engel kniet und spricht. —

Die Stimmung des Bildes ist durchaus ruhig, tief und innig. Hier ist nichts von dem Gefühlspathos zu finden, das die frühere Verkündigung auszeichnete, die Linienwirkung ist auch nicht so kräftig und klar. Der Künstler ist nicht ausschließlich linearen Kompositionsprinzipien gefolgt sondern hat gesucht einen mehr realistischen Stimmungseindruck hervorzurufen. Die Komposition hat dadurch nicht gewonnen. Die interessanteste Partie des Bildes ist die Aussicht durch die Loggia in ein Gärtchen mit spärlichen Kräutern und Schlingrosen; leider hat aber dieser poetische Zusatz, der auch die Tiefenwirkung des Bildes steigert, durch Nachdunkeln seine ursprüngliche Schönheit eingebüßt. Wir brauchen kaum daran zu erinnern, wie Fra Filippo dieses Hintergrundmotiv in allen seinen Verkündigungsbildern entwickelte; er hat kaum Gelegenheit gehabt es bei einem anderen florentinischen Maler als Lorenzo Monaco zu lernen.

Vermissen wir etwas von dem dekorativen Gefühl des Künstlers in der Zeichnung der großen Figuren, so bieten dagegen die Predellenbilder vorzügliche Beispiele von Lorenzos hoch kultiviertem Figurenstil. — In der Mitte sehen wir Christi Geburt und die Anbetung der Könige, ganz links Marias Besuch bei Elisabeth und rechts die Flucht nach Aegypten. Wir haben ja alle diese Motive auch früher von Lorenzo dargestellt gesehen, mit um so größerer Klarheit können wir nun seine Entwickelung beobachten.

Die Anbetung der Könige nähert sich bezüglich der Komposition am meisten der Darstellung des Motivs vom Jahre 1413. Maria und Joseph sind hier wie auf dem früheren Bilde dicht nebeneinander ganz rechts placiert, ihre Biegung ist aber stärker und weicher als vorher, auch der Knabe in Marias Armen ist mehr vornübergebeugt. Der alte König kniet und stützt die eine Hand gegen die Plattform auf der Maria sitzt, sein Rücken ist in einer sehr betonten konvexen Bogenlinie gekrümmt. Damit diese in völlig harmonischer Weise in die konkav gebeugten Gestalten Marias und Josephs hinübergeführt werde, hält letzterer seinen rechten Arm ausgestreckt mit der auf der Schulter des Königs ruhenden Hand: also eine Veränderung zur Vervollkommnung des Linienspieles. Ueberhaupt tritt die Linienwirkung hier schärfer zutage als früher, weil die Figuren länger und geschmeidiger geworden sind; da sie außerdem kleiner sind, so ist es klar, daß der Raum weiter und luftiger erscheint als auf den vorhergehenden Epiphaniabildern. Wie früher betont, ist auch die Wand ein gutes Stück nach hinten gerückt. Die beiden jüngeren Könige knieen in einiger Entfernung links; der eine beinahe im Profil, der

andere in Dreiviertelwendung gegen den Hintergrund, obgleich mit dem Kopf in Profil. Sie stützen beide Kniee gegen den Boden, die Haltung ihrer langen, schlanken Leiber ist beinahe aufrecht, nur der vordere neigt den Kopf etwas und führt mit einem gedankenvollen Ausdruck den rechten Zeigefinger an den Mund. Er ist eine der psychologisch feinsten Figuren Lorenzos. — Durch die Tür links, die sehr breit geworden ist, sehen wir einen auf einen Stock gestützten Knecht hereinblicken — ganz wie auf dem Bilde von 1413 — und weiter weg sind dichte Baumstämme sichtbar. Ueber der Mauer leuchten das tiefe Grün und die hellen Blüten der Kirschbäume.

Christi Geburt erinnert natürlich zunächst an das oben beschriebene kleine Predellenbild (in der Akademie) mit demselben Motiv: Wie auf jenem, so folgt auch hier die Komposition schiefen Hauptlinien (im Gegensatz zu den beiden früheren Zentralkompositionen), auch diesmal hat der Künstler mit sichtbarem Interesse Helldunkel und Tiefenwirkung erstrebt, was er auch ebenso gut oder besser ohne die umschließende Mauer des vorigen Bildes erreicht hat. Unter einem Dach, das in schräger Richtung mitten auf dem Bilde angebracht ist, steht die Krippe, vor derselben liegt der dicke und runde Knabe auf dem Boden. Maria kniet wie vorher mit unter dem Kinn gefalteten Händen (durch den fließenden Faltenwurf des Mantels tritt die S-Linie in ihrer Figur besonders weich hervor), Joseph sitzt rechts ganz am Rande des Bildes. Er hat bedeutende Aehnlichkeit mit der entsprechenden Figur auf dem Bilde von 1413, wo er in derselben Stellung, mit den Beinen gekrümmt unter sich und dem Mantel in Wellen auf dem Boden ausgebreitet, sitzt. Das Profil ist ungewöhnlich fein geschnitten, der auf dem Kinde ruhende Blick ist scharf und beobachtend. Die felsige Landschaft ist in Dunkel gehüllt. Rechts sehen wir den Wald, der hinter den Klippen anhebt, links liegen die Hirten auf dem Berge von dem Strahlenkranz des Engels, der die frohe Botschaft bringt, scharf beleuchtet. Auf keiner der früheren Nativitàdarstellungen Lorenzos hat die stimmungsvolle nächtliche Landschaft eine so weite Ausdehnung gehabt und in so gutem Verhältnis zu den Figuren gestanden. Dies gibt uns eine deutliche Vorstellung von dem Interesse, mit dem der Künstler in seinen letzten Jahren an der Lösung der Licht- und Raumprobleme arbeitete.

Marias und Elisabeths Begegnung ist in derselben Umgebung wie früher dargestellt: Rechts Elisabeths zinnoberrotes Haus, links eine Felsenwand, im Hintergrunde Wald. Wir vermissen aber vor allem die genreartige, weibliche Figur in der Tür rechts, auch die

Nebenfiguren auf der linken Seite kommen nicht so zur Geltung wie auf den früheren Darstellungen, obgleich sie einen plastischeren Charakter angenommen. Sie stehen beide aufrecht, die eine mit dem Rücken gegen den Zuschauer, die andere fast verdeckt, von vorne gesehen. Beide sind schlank und hochgewachsen, durch Stellungen und Manteldrapierung erinnern sie uns an die stattlichen weiblichen Figuren der Fresken, sie besitzen aber nicht deren materielle Struktur. Maria, die Elisabeth entgegenschreitet und ihre ausgestreckten Arme umfaßt, ist eine nicht weniger lange und hagere Figur; es ist kaum zu leugnen, daß wir trotz ihrer weichen Neigung des Kopfes etwas von der Grazie und Zärtlichkeit vermissen, die die holde Jungfrau auf dem Predellenbilde aus der Zeit um 1410 auszeichneten.

Die Flucht nach Aegypten geht wieder durch die gebirgige Waldgegend, wo Dämmerung herrscht. Der Wald ist nun aber dichter als vorher, und wir können Palmen, Feigenbäume und Oelbäume unterscheiden. Aehnliche Veränderungen, wie die anderen Stücke derselben Predella früheren Darstellungen gegenüber aufweisen, begegnen uns auch hier: Der Raum ist viel weiter und tiefer geworden als auf dem Bilde aus der Zeit um 1410, die Figuren sind kleiner, schmächtiger und der Länge nach ausgedehnter, ihre Zahl ist um eine vermindert. Einen bedeutenden Fortschritt bekundet die Zeichnung des Esels. Er war früher ziemlich steifbeinig und bewegte sich nur langsam vorwärts; nun ist er ein kräftiges, kleines Maultier geworden, das die Hufe hoch vom Boden hebt und durch die Bewegung seines ganzen Körpers mit Geschwindigkeit vorwärts strebt. Joseph, der zu Fuße geht, und den Esel führt, hat einen langen Zweig erhalten, auf den er sich stützt. Er ist nach außen stark geschweift, ungefähr so als hätte ihm der Esel mit seinem Kopfe einen Stoß in die Seite versetzt. Maria ist auch eine graziöser und weicher gezeichnete Figur als auf dem früheren Bilde, die Frau, die hinter dem Esel hergeht, hat an plastischer Schönheit gewonnen, was sie an Bewegung und Linienrhythmik eingebüßt.

Die Farbenstimmung ist auf dieser ganzen Predella ziemlich dunkel. Der landschaftliche Hintergrund besteht aus braunen Felsen und dunkelgrünen Bäumen, nur auf der Anbetung der Könige haben wir durch die graue Mauer einen helleren Ton im Hintergrunde. Maria kommt überall in ihrem tiefblauen Mantel vor, Joseph trägt in der «Geburt» ein ametistrotes, in der «Flucht» ein orangegelbes Gewand, bei der Anbetung der Könige einen ganz weißen Mantel — eine bei Joseph ebenso ungewöhnliche wie distinguierte Farbe. Die

Könige dagegen sind hier wie früher in hellgrüne, orangegelbe, ametist- und zinnoberrote Gewänder mit Goldborten gekleidet. Die beiden Dienerinnen auf Marias Besuch bei Elisabeth haben olivengrüne und zinnoberrote Gewänder, die alte Elisabeth ist aber ganz und gar weiß. Die Malweise ist ebenso sorgfältig und vielleicht etwas freier als ehedem. Ueberall hat der Künstler mit verschiedenen Tönen laviert um die rechte Farbenabstufung zu erzielen und er hat das «Bianco-San-Giovanni» in den Lichtern nicht gespart.

Höchst bemerkenswert scheint es uns, daß der Künstler auf diesen Predellenbildern (wie auf den drei in der Akademie) nicht länger das gotische Format — Vierpaß mit zwischen die Blätter eingeschobenen Dreiecken — anwendet, sondern die Bilder statt dessen in gewöhnliche ausgedehnte Rechtecke einschließt. Diese Aenderung des Formates ist auch eine Folge seines abnehmenden Interesses für die reine Linienkomposition unter dem Einfluß der jungen realistischen Kunst in Florenz. Welch ausgeprägtes Bogenlinienformat zeichnet nicht dagegen das große Epiphaniabild aus!

Die Veränderung in den Umrißlinien der Komposition ist mit den Veränderungen im Figurenstil Hand in Hand gegangen, denn diese Dinge waren in Lorenzos Kunst äußerst intim verbunden. Die Figuren haben mehr Struktur als vormals erhalten, sie sind körperlicher geworden und besitzen eine plastische Haltung, die uns vorher außer in den Fresken nicht begegnet war. Die Faltengebung ist weit einfacher und natürlicher, die Typen sind realistischer als auf irgend einem von Lorenzos früheren Bildern, das Epiphaniabild nicht ausgenommen, in dem allerdings eine Vorbereitung in bezug auf die Falten- und Typenbehandlung wahrgenommen werden kann.

Es kann kaum ein Zweifel darüber obwalten, nach welcher Richtung Lorenzos Entwickelung fortgeschritten wäre, wenn er länger gelebt hätte. Er wäre genötigt gewesen, sich immer mehr von dem frischen Stil der Frührenaissance anzueignen, denn es war eine Strömung, die keineswegs aus einer kleinen Künstlerclique hervorgegangen war und von einer Minderzahl «moderner» Geister aufgenommen ward, nein, sie hatte ihren Grund in dem Zeitgeist selbst, sie durchdrang alle Gebiete der Kultur, sie wehte mit dem Winde über ganz Mittel-Italien. Kein begabtes Individuum kann von derartigen allgemeinen Strömungen auf den Gebieten der geistigen Kultur und besonders der Kunst unberührt bleiben, wie wenig es sich auch bemühen möge zu den modernsten zu gehören. Wir glauben nämlich nicht, daß Lorenzo in nennenswertem Grad von den Jungen zu lernen suchte —

er war bei ihrem ersten Auftreten schon ein gereifter Künstler — er hat aber wohl gefühlt und gesehen, wie sich der Abstand zwischen der alten gaddischen Kunst und derjenigen, die in seinem Alter in Florenz zu sprießen begann, von Tag zu Tag erweiterte. Es ist aber ungewiß ob Lorenzo jemals Masaccios Fresken kennen lernte — das Programm der jungen Malerschule — und wenn er (gegen unsere Vermutung) sie sah, hatte er jedenfalls seine künstlerische Tat schon vollbracht. Lorenzo war ganz und gar ein vor-Masacciesker Maler — das müssen wir vor allem bedenken um die künstlerischen Neuerungen, die er brachte, gerecht würdigen zu können.

---

## VIII.

## LORENZOS KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT.

### Sein Stil und seine Technik.

Nachdem wir nun durch Untersuchung der wichtigsten Arbeiten Lorenzo Monacos, die wir auf fünf verschiedene Perioden seiner Wirksamkeit zu verteilen suchten, einen Ueberblick über seinen künstlerischen Ursprung und Werdegang gewonnen haben, wollen wir in Kürze die individuellen Sonderzüge seiner Kunst zusammenfassen, um so eine klarere Auffassung seiner Stellung und Bedeutung innerhalb der florentinischen Malerei zu gewinnen.

Lorenzos Motivkreis war nicht sehr weit und seine Arbeiten nicht zahlreich; auch bei der Annahme — zu der es Gründe gibt — daß zwei oder drei größere Altarwerke verloren gegangen sind, ist sein Oeuvre ziemlich begrenzt. Zunächst hat dies wohl seinen Grund in der kurzen Dauer seiner Wirksamkeit als Maler — sie kann in runder Zahl auf ein Vierteljahrhundert angesetzt werden — außerdem aber wahrscheinlich in seiner Ordination als Klosterbruder, denn bei Beginn seiner Künstlerlaufbahn wenigstens war er auch von den Studien und Beschäftigungen eines Subdiakons und Diakons in Anspruch genommen.

Es ist ja schwierig für uns, denen die Vorstellungen und Auffassung des XIV. Jahrhunderts so fern liegen, den Grund zu Lorenzos Eintritt in den Kamaldulenserorden richtig zu beurteilen, wir haben uns nur an seine künstlerische Produktion zu halten. Diese zeugt entschieden von seiner Begabung als Maler, ist aber gleichzeitig von einem so innigen religiösen Gefühl durchdrungen, daß wir uns wohl

den Eintritt Lorenzos in den Mönchsorden als eine Folge seines persönlichen Gemüts, seines Bedürfnisses nach einem meditativen Klosterleben erklären können. Er erscheint uns als eine stark insichgekehrte Natur. Sein Gefühl geht in die Tiefe, es ist nicht nach dem Gewaltsamen und Aufregenden sondern nach dem Innigen gerichtet. Er hat niemals stark bewegte dramatische Motive, niemals wirkliche Passionsszenen oder Heiligenmartyrien, niemals ein jüngstes Gericht dargestellt; wenn er Christus am Kreuze malte, schilderte er das Motiv nicht mit dramatischer Spannung sondern mit lyrischer Inbrunst.

Es liegt eine kluge Mäßigung in diesem Verzichten auf alle Motive, die eine kraftvollere und mehr dramatische Ausdrucksweise als Lorenzos persönliche erheischten, eine Mäßigung, die Fra Angelico nicht in demselben Grade besaß. Durch diese ebenso kluge wie notwendige Beschränkung in der Wahl der Motive erscheint natürlich Lorenzos Lebenswerk wenig vielseitig, aber ungewöhnlich homogen. Innerhalb der gegebenen Grenzen begegnen wir einer ausgeprägten Künstlerindividualität, ausgeprägt nicht nur in rein stilistischer Hinsicht, sondern auch durch die persönliche Auffassungsweise mehrerer traditioneller Motive. Dieser letztgenannte Gesichtspunkt ist es, von dem wir nun zuerst Lorenzos Wirksamkeit überblicken wollen.

Es dürfte dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, daß Lorenzo bei der Gestaltung mehrerer Motive sich seinen Vorgängern ziemlich unabhängig gegenüber stellte. Sein gefühlvolles Temperament forderte in manchen Fällen eine Gestaltung der biblischen Szenen, die sich von der bei Angelo Gaddi, Bartolo di Fredi und deren Zeitgenossen gewöhnlichen unterschied. Es waren aber keine bahnbrechenden ikonographischen Neuerungen, die Lorenzo durchführte — dergleichen paßte nicht für seine schüchterne, insichgekehrte Natur — es war mehr ein Vertiefen und Verfeinern des Vorhandenen, kleinere kompositionelle Veränderungen, die jedoch für die folgende Kunstentwickelung in Florenz von Bedeutung wurden. Die Veränderungen sollen im folgenden von verschiedenen stilkritischen Gesichtspunkten aus näher beleuchtet werden; anfänglich mögen wir den wesentlichsten rein ikonographischen Umgestaltungen unsere Aufmerksamkeit widmen.

Die herkömmliche Komposition der Madonna zeigt diese immer auf einem Stuhl oder Thron sitzend, etwas nach der einen Seite (gewöhnlich nach rechts) gewandt, mit dem auf dieser Seite sitzenden oder stehenden Knaben in den Armen. So hatte Giotto die Komposition von seinen Vorgängern übernommen, und in Florenz war sie im

XIV. Jahrhundert nur wenig entwickelt worden. In Siena dagegen scheint man gegen die Mitte des Jahrhunderts versucht zu haben, eine größere Intimität und einen weicheren Rhythmus in der Komposition zu erzielen, indem man Maria auf ein niedriges Kissen setzte und sie gegen das Kind neigte. Wie betont, schuf Lorenzo seine eigentümlichen Madonnenbilder wahrscheinlich unter dem Eindruck dieser sienesischen Richtung. Er entwickelte das Motiv mit der niedrig sitzenden Maria in einer Serie von Kompositionen, die im Vorhergehenden genau beschrieben sind. Schrittweise gelingt es ihm durch die Komposition ein immer innigeres Gefühl, eine immer größere mütterliche Zärtlichkeit und kindliche Vertraulichkeit zum Ausdruck zu bringen, eine Entwickelung, die ihre höchste Stufe auf dem Thorwaldsenschen Madonnenbilde erreicht, besonders hervorgehoben durch die Bewegung des Knaben gegen die Mutter hin und das Lehnen ihrer Wange an seinen Kopf.

Lorenzos Madonnenkomposition wurde auch während eines kurzen Zeitraums in der florentinischen Kunst eingebürgert. Sie ward von mehreren seiner weniger bekannten Schüler aufgenommen (wie im folgenden Kapitel näher ersichtlich) und unter bekannten Malern haben wenigstens Masolino (Bremen, München) und Fra Angelico (Werkstattbild in Berlin, vgl. auch Benozzos Madonnen in demselben Museum und in Perugia) sie angewandt. Es würde uns gar nicht erstaunen, wenn auch Fra Filippo in seiner Jugend derartige, niedrig sitzende Madonnen ausgeführt hätte, obgleich es deren keine mehr gibt. (Vgl. eine solche Madonna aus Fra Filippos Schule bei Herrn von Beckerath in Berlin).

Eine andere von Lorenzos gewöhnlichsten Kompositionen ist, wie wir gesehen haben, Christus am Kreuze, von Maria und Johannes in sitzender Stellung umgeben. Daß die drei Figuren auf einem Bilde zusammengeführt sind, ist nichts Ungewöhnliches in der Kunst des XIV. Jahrhunderts, eine Komposition, die wirklich derjenigen Lorenzos entspräche, haben wir aber bei keinem früheren, nur bei späteren Künstlern gefunden. Die naheliegendsten Beispiele, die auch möglicherweise eine Beeinflussung von seiten Lorenzos auf die Gestaltung des betreffenden Motives bestätigen können, sind Ghibertis Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes auf den ersten Bronzetüren und Fra Angelicos auf dem kleinen Abschlußstücke oberhalb der Madonna am Tabernakel in S. Domenico zu Cortona.

Von den beiden untereinander recht verschiedenen Verkündigungsbildern bezeichnet das erste gewissermaßen eine ikonographische Er-

neuerung, diese ist aber so durchaus linearer Natur, daß sie am besten in einem anderen Zusammenhang beleuchtet wird. Auch hat diese stark persönliche Komposition kaum einer anderen zum Vorbild gedient, wenn wir nicht wieder an Ghibertis in der allgemeinen Disposition gleichartige Darstellung der Verkündigung auf den ersten Bronzetüren denken wollen. Lorenzos späteres Verkündigungsbild schließt sich der traditionellen Kompositionsweise näher an, bringt aber ein neues Nebenmotiv in der Gartenaussicht des Hintergrundes, das bei Fra Filippo auf dankbaren Boden fiel.

Die bedeutungsvollste ikonographische Erneuerung in Lorenzos Oeuvre dürfte doch seine Darstellung der Geburt Christi bezeichnen. Dies gewöhnlichste aller biblischen Genremotive hat Lorenzo auf eine Weise wiedergegeben, die in Florenz die ungeteilteste Nachfolge gewonnen hat. Hiermit wollen wir aber nicht behaupten, daß Lorenzo ganz selbständig eine neue Kompositionsform für das gewöhnliche Motiv ausgebildet hätte, im Gegenteil scheint es uns wahrscheinlicher, daß er nur eine — obgleich äußerst bedeutungsvolle — Zwischenhand gewesen ist. Denn wenn wir auch jedes Natività-Bild aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts in Florenz und Siena kennten, und keines von diesen als ein Vorbild für Lorenzo bezeichnet werden könnte, würden wir doch Bedenken tragen, ihn als den absolut selbständigen Erneuerer in bezug auf das in Rede stehende Motiv zu charakterisieren. Dies würde kaum mit seinem Künstlergemüt übereinstimmen.

Wir dürfen nicht vergessen, welche Unmassen von Miniaturen zu damaliger Zeit in Frankreich sowohl als in Italien ausgeführt wurden, und daß die meisten ikonographischen Erneuerungen und Fortschritte in der malerischen Ausdrucksweise erst in dem intimen Format der Miniatur auftraten, ehe sie auf größeren Bildern zur Anwendung kamen. Die schlagendsten Belege hierfür liefern vielleicht «Les très riches heurs du Duc de Berry» (etwas vor 1416) in Chantilly, die in manchen Beziehungen der gleichzeitigen Malerei ein gutes Stück voraus sind. Da finden wir auch die Geburt Christi in der neuen Kompositionsform dargestellt.

Miniaturen mit biblischen Motiven dürften andererseits oft Abspiegelungen der Darstellungen gewesen sein, die bei den jährlichen Mysterienspielen vorkamen. Mehr als ein Schriftsteller hat in der letzten Zeit unsere Aufmerksamkeit auf die Bedeutung dieser Mysterienspiele für die Malerei gelenkt, und obgleich die Frage noch nicht genügend klar gemacht ist, dürften wir Grund zu der Annahme haben, daß manche bedeutungsvolle Veränderungen in der Darstellungs-

weise biblischer Motive ursprünglich von szenischen Repräsentationen herrührten.[1]

Es scheint uns am wahrscheinlichsten, obwohl Belege schwer zu bringen sind, daß Lorenzo Miniaturen (französische?) — oder möglicherweise direkt Mysterienspiele gesehen hatte — die bei ihm den Gedanken erweckten, daß die Darstellung von Christi Geburt zu einer weit größeren poetischen Bedeutung umgestaltet werden könnte, als frühere Maler derselben verliehen hatten.

Die Hauptveränderung besteht darin, daß Maria nicht länger halbliegend oder sitzend mit dem Knaben in den Armen oder neben sich

---

[1] Vgl. besonders die interessante Artikelserie «Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen age» von Emile Mâle in Gazette des beaux Arts, Février—Mai 1904, wo der Verf. nicht nur die allgemeine Bedeutung der Mysterienspiele für die Malerei klarlegt, sondern auch zu beweisen versucht, daß die auffallenden ikonographischen Neuerungen, die wir am Anfang des XV. Jahrhunderts innerhalb der europäischen Kunst wahrnehmen können, darauf beruhen, daß zur selben Zeit die Meditationen des hl. Bonaventura bei den Mysterienspielen erst Verwendung fanden. Wir erlauben uns einige Zitate aus den Artikeln, die uns erst nach der Abfassung dieses Buches bekannt wurden, zu bringen; sie dürften als Bestätigung unserer Ansichten wertvoll sein: « — C'est une évolution régulière, qu'il est très facile de suivre jusqu'aux premières annees du XV siècle. Mais, alors, il se produit tout d'un coup un singulier phénomène. On voit naître ce qu'on peut appeler une iconographie nouvelle — — — — — — La Nativité, par exemple, ne doit plus rien, au passé. La scène se passe dans une pauvre chaumière, dont le toil percé laisse filtrer les rayons de l'étoile. L'Enfant, tout nu, est couché sur la terre, parfois sur un peu de foin ou sur un pan du manteau maternel. La Vierge, à genoux, adore son Fils en joignant les mains — — — En France c'est dans un manuscrit qui me paraît contemporain de ceux du duc de Berry (mort en 1416) que je trouve pour la première fois l'arrangement nouveau si différant de l'ancien. Dans ce manuscrit, conservé à la Bibl. de l'Arsenal (Nr. 647 f° 41) la Nativité est représentée juqu'à quatre fois et chaque fois la Vierge s'agenouille devant son Enfant qui repose tout nu sur la terre. —» (Livraison Février Pag. 91. 92. 94). — In Italien findet der Verf. die ersten Darstellungen dieser Art bei Gentile da Fabriano und bei Fra Filippo.

Eine Vorstufe zu der beschriebenen Kompositionsform aus etwas früherer Zeit als die zitierten Miniaturen habe ich dank der Hilfe des Dr. A. Haseloffs in Berlin kennen gelernt. Es ist eine Miniatur in einem Gebetbuch des Duc de Berry, welches in einem Inventar von 1404 zuerst erwähnt wird und jetzt der K. Bibl. in Brüssel gehört. In dieser Darstellung sehen wir den Knaben gegen das Kopfkissen der Mutter in ihrem Bette sitzen und Maria mit den Armen über der Brust gekreuzt knien, freilich so stark vornübergebeugt, daß ihr Rückenkontur fast mehr horizontal als vertikal läuft.

Schließlich soll erwähnt werden, daß auf dem Bilde Nr. 2 in der Akademie in Florenz, das Christus am Kreuze und kleine Szenen aus seinem Leben darstellt und um die Mitte des Jahrhunderts vielleicht von Puccio Capanna gemalt ist, die Geburt in der neuen Weise komponiert ist; ähnlich soll das Motiv, nach Mitteilung Dr. Suidas in dem großen Altarwerk der Galerie Czernin in Wien, (datiert 1344) vorkommen. Diese vereinzelten Erscheinungen können die Regel nicht aufheben; im allgemeinen bleiben die Künstler wenigstens in Toscana und Umbrien der alten Ausdrucksweise treu bis zu Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano.

in der Krippe, sondern knieend das auf dem Boden liegende Kind anbetend, dargestellt wird. Diese Aenderung hat Lorenzo schon auf seiner frühesten Darstellung des Motivs (ca. 1410, Smlg Kaufmann) eingeführt, und er behält sie auf allen späteren bei. Joseph, der von früheren Malern völlig apathisch und abseits, häufig sogar schlafend dargestellt wurde, wird dem Mittelpunkt der Komposition näher gerückt (ausgenommen auf dem allerfrühesten Bilde) und erhält die Rolle des frohen und überraschten Vaters. Die Landschaft wird vertieft, Wald und Felsen werden in ein Dunkel gehüllt, das nur um die schlafenden Hirten herum durch den Glanz des herabschwebenden Engels zerteilt wird. Die ganze Szene wird aus einer biblischen Illustration in ein religiöses Stimmungsbild verwandelt.[1]

Die Bedeutung dieser neuen Darstellungsweise dürfte klar sein, ohne daß wir uns dabei aufhalten. Sie wurde wie mit einem Schlage in Florenz alleinherrschend, alle bedeutenden Maler aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, von denen wir Natività-Kompositionen besitzen, nehmen sie auf, und auch schwächere, altertümlichere Künstler verlassen die trecentistische Kompositionsweise und schließen sich der neuen an. Wir erinnern nur an Masolinos Kuppelbild in Castiglione d'Olona, Fra Angelicos kleine Bilder in der Akademie zu Florenz und im Schloß zu Meiningen, Fra Filippos beide Jugendarbeiten in der florentiner Akademie und Bicci di Lorenzos Gemälde in S. Giovanni dei Cavaljeri. (Lorenzo di Niccolo war so in den alten Traditionen des XIV. Jahrhunderts erstarrt, daß er die neue Komposition nicht aufzunehmen vermochte, wie sein nettes Bildchen bei dem Grafen Lanckoronski in Wien zeigt.) In Siena dauert es wie gewöhnlich länger, bis das Neue Eingang findet, Taddeo di Bartolo wendet noch in der Mitte des XV. Jahrhunderts die alte Kompositionsweise an.[2] Dagegen hat Gentile da Fabriano schon im Jahre 1423 sich der neuen angeschlossen.

---

[1] Ein kleines Predellenbild im Museum zu Berlin (Nr. 1113 «Art des Taddeo Gaddi») das um 1395 zu datieren ist, möglicherweise von Angelo Gaddi ausgeführt, ist ein gutes Beispiel der gewöhnlichen Darstellungsweise in Florenz, als Lorenzo seine Künstlerlaufbahn begann. Maria sitzt dort mit dem Knaben in den Armen und Joseph in einiger Entfernung schlafend. (Abgebildet in Jahrbuch d. K. Pr. Kunst-Smlgn. 1899 als «Giottino»). Ausnahmsweise wird Maria auf Masos Freskobild in der Cappella Strozzi in Sta. Maria Novella sitzend, mit gefalteten Händen, den Knaben in der Krippe anbetend, dargestellt.

[2] Es ist aber sonst bemerkenswert, daß die Geburt in ähnlicher Weise in Florenz und Siena dargestellt wurde, nur blieb bei den Sienesen die Berghöhle, wie sie in der byzantinischen Kunst gewöhnlich war, anstatt des offenen Stalles, den wir immer bei den Florentinern finden, bis tief im Quattrocento vorherrschend.

Wie wir Ursache gehabt zu erwarten, ist es Fra Filippo, der Lorenzos Andeutungen am intimsten folgt. Er nimmt nicht nur die veränderten Figurenstellungen auf, er sucht auch dieselbe poetische Stimmung, die wir bei Lorenzo wahrgenommen haben, durch gleichartige Beleuchtungseffekte und Felsenlandschaften zu erzielen wie der Meister.

Die Anbetung der Könige hat Lorenzo wie bekannt auf vier kleinen und einem größeren Bilde dargestellt, die er alle auf gleichartige Weise komponierte, obgleich mit wesentlichen Veränderungen der Einzelheiten. Der Einfluß seitens Siena — insonderheit von Bartolo di Fredi — ist zumal auf den früheren dieser Bilder nicht zu verkennen, die in mehr als einer Hinsicht kompositionelle Neuerungen in der florentinischen Kunst bezeichnen. In Florenz war die Anbetung der Könige während des ganzen XIV. Jahrhunderts in naher Uebereinstimmung mit Giottos klassischer Gestaltung des Motives in der Cappella dell' Arena dargestellt worden. Dort sehen wir nur den vordersten König knieen, die beiden anderen stehen aufrecht ganz neben ihm, so daß die Komposition der Breite nach zusammengedrückt wird und die vertikalen Linien dominieren. Um der Darstellung größeres Gleichgewicht zu verleihen, führt Giotto indessen zwei Engel neben Maria als Gegenstück zu Joseph, und einen Knecht mit zwei halben Kamelen hinter den Königen ein. Diese Zusätze fallen jedoch in Taddeo Gaddis Epiphaniadarstellungen wieder weg, bei späteren Künstlern ist die Komposition häufig in derselben Weise vereinfacht. (S. z. B. das Predellenbild aus Angelos Schule, in den Uffizien. Nr. 28. «Angelo Gaddi» Phot. Alinari 627.)

Lorenzo betont dagegen sogleich die horizontale Hauptlinie der Komposition, er läßt alle drei Könige hintereinander knieen und zeichnet auf den kleinen Bildern außerdem eine niedrige Mauer im Hintergrunde, um die Ausdehnung in die Breite noch ausdrücklicher hervorzuheben. Wie er die Könige mit den Gestalten Josephs und Marias zu einheitlicher Linienwirkung verbindet, ist eine spätere Frage. Das Gefolge der Könige ist auf den Predellenbildern so gut wie ausgeschlossen, auf dem länglich schmalen Bilde in der Sammlung Raczynski, wo es aus vier Personen und drei Kamelen besteht, dient es hauptsächlich dazu die horizontale Ausdehnung noch mehr zu steigern, ebenso auch auf dem großen Epiphaniabilde, wo die obere Abschlußlinie streng isokephal ist, obgleich die Mauer fehlt. Die letztgenannte Darstellung ist wie gesagt bemerkenswert als die erste in Florenz (und streng genommen auch in Siena), auf der die Könige

von einem langen Gefolge begleitet sind, das an der Handlung teilnimmt. Es ist dieselbe Entwickelung des Motivs hinsichtlich der Komposition, wie wir sie ein paar Jahre später in so viel reicherer und prachtvollerer Form bei Gentile finden. Wenn auch das spätere Bild größere Bedeutung für die Kunstentwickelung in Florenz gehabt hat, als das frühere, so haben wir doch das Recht für Lorenzo einen Teil des künstlerischen Verdienstes zu beanspruchen, das dem Schöpfer dieser neuen Darstellungsweise zukommt. — Die alten Kompositionsprinzipien wurden durch Lorenzos und Gentiles Bilder vollständig in Schatten gestellt. Alle Epiphaniabilder, die vor dem Leonardos in Florenz gemalt wurden, nehmen das Motiv mit dem langen Gefolge auf, obgleich man ungefähr von der Mitte des Jahrhunderts an gern das langgedehnte, rechteckige Format gegen den Tondo austauschte, was natürlich eine Veränderung der Komposition bewirkte. Unter den früheren Horizontalkompositionen dürfte es genügen an die Masaccios (Berlin), Fra Angelicos und Cosimo Rosellis (Uffizien) zu erinnern.

Die von Lorenzo in der Darstellung anderer traditioneller biblischer Motive unternommenen Veränderungen besitzen keinen direkt ikonographischen Wert und sollen aus dem Grunde in anderem Zusammenhang behandelt werden. Dagegen können wir nicht umhin, hier wenigstens ein paar von Lorenzos Darstellungen aus dem Leben S. Benediktus' zu beleuchten, indem wir sie mit Spinello Aretinos Fresken mit denselben Motiven in S. Miniato al Monte vergleichen.

Spinello muß wie Lorenzo zu dem Schülerkreise Angelo Gaddis gezählt werden, obgleich er etwas älter war. Wir haben also Grund Aehnlichkeiten in den Kompositionen beider Künstler zu erwarten, wenn sie auch mit einem Zwischenraum von etwa 20 Jahren in verschiedenem Format und zu verschiedenem Zweck ausgeführt sind. Die Aehnlichkeiten beschränken sich indessen ganz auf das Motivische, formelle Uebereinstimmungen in bezug auf die Kompositionen selbst sind nicht vorhanden. Die Darstellungen scheinen von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus ausgeführt zu sein: Die Spinellos als Illustrationen, die Lorenzos als Gedichte im Bilde. Man sehe z. B. wie verschieden die beiden Künstler die Legende von der Unbeständigkeit des schwachen Bruders im Gebet dargestellt haben. Spinello hat gesucht, eine ganze Kirche mit einer Kuppel über dem Altar wiederzugeben, vor dem der Heilige mit mehreren grobgliedrigen Brüdern kniet. Der Heilige zeigt mit einer deklamatorischen Theatergebärde gegen den Ausgang, wo der unbeständige Bruder, gezogen von dem Bösen, der beinahe von derselben Größe ist, verschwindet. Rechts

sehen wir den Heiligen den Teufel aus dem Unbeständigen herauspeitschen. Das Ganze ist mit größter Handgreiflichkeit und kräftigen Akzenten dargestellt. — Lorenzo verlegt den Auftritt in eine kleine Kapelle, wo das Meßbuch auf dem Notenpult aufgeschlagen steht; um dasselbe sind die Mönche im Gebet versammelt. Benediktus wendet sich vertraulich gegen Maurus, indem er mit dem Finger auf die Tür zeigt, durch die der Unbeständige mit geschlossenen Augen wie im Traume hinauszuschreiten scheint — erst bei näherer Betrachtung finden wir, daß ein kleines schwarzes Geschöpf ihn am Mantel zupft. Das Ganze ist intim, mit treffenden Andeutungen ausgeführt. — Auf demselben Bild hat Lorenzo, wie wir uns erinnern, Benediktus in der Wüste, von Romanus bedient, dargestellt. Es herrscht eine wahrhafte Wüstenstimmung auf diesem kleinen Bildabschnitt; es gibt dort Bäume und Felsen und Helldunkel derselben Art wie später auf Fra Filippos Bildern. Um Lorenzos persönlichem Verdienst bei dieser Komposition volle Gerechtigkeit zollen zu können, müssen wir wieder einen Blick auf Spinellos Darstellung desselben Motivs werfen. Er hat ein Loch in einen Pudding gegraben und einen hölzernen Mann hinein gestellt, der an einer Schnur zieht, — das ist Benediktus in der Grotte — der Wald besteht aus wenigen freistehenden Bäumen, die aussehen, als wären sie aus Eisenblech geschnitten. Lorenzos Selbständigkeit in kompositioneller Beziehung ist niemals liebenswürdiger hervorgetreten als bei einem solchen Vergleich. Die von ihm besonders in der Gestaltung der Landschaft bekundeten poetisch realistischen Tendenzen sind auch bei der folgenden Generation fruchttragend gewesen.

Ebensowenig wie die von Lorenzo durchgeführten kompositionellen Neugestaltungen eine dramatisch kraftvolle Künstlernatur verraten, ebensowenig zeigen die einzelnen Figuren durch ihre Stellungen, Gebärden und Typen ein Bestreben nach dem Gewaltsamen oder Erhabenen. Alle die einzelnen Züge, die auf diesem Gebiete Lorenzos eigene genannt werden können, sind mehr geschaffen um eine Gefühlsstimmung zu verdeutlichen und zu vertiefen, als in der Absicht ein Handlungsmoment zu betonen. Außerdem müssen wir uns vor allem erinnern, daß alle Einzelheiten in der Figurenzeichnung organische Glieder in der einheitlichen Linienwirkung des Bildes sind.

Die Typenbildung ist anfangs etwas plump und schematisch mit Anschluß an Angelo Gaddi (s. die beiden ersten Madonnen und die Fresken im Chiostro degli Oblate). Aber schon um das Jahr 1404 (das Empoli-Triptychon) treten bei Lorenzo Figuren mit mehr differenzierten Zügen, weniger ausgedehnten, plumpen Köpfen und leb-

hafterem Ausdrucke auf. Die Entwickelung schreitet in angedeuteter Richtung fort: Die Köpfe der Figuren werden mit den Jahren immer kleiner im Verhältnis zu ihren Gestalten, sowie weicher modelliert. Die Konturierung mit dunklen Linien um Mund und Nase fällt bei allen Bildern nach 1413 weg. Die einzelnen Gesichtszüge sind auf den spätesten Bildern ungewöhnlich fein geschnitten (was oft in den vorhergehenden Kapiteln betont worden ist), damit hängt auch die zunehmende Ausdrucksintensität der Köpfe nahe zusammen. Diese wird zu immer größerer religiöser Konzentration gesteigert und erreicht schließlich einen Grad, der besonders bei den alten Männern fast an griesgrämige Inbrunst erinnert. (S. den alten König auf der Folge von Epiphaniabildern.) In den Serien der Epiphania- und Natività-Darstellungen haben wir auch vorzügliche Gelegenheit zu beobachten wie Joseph aus einem gleichgültigen und schläfrigen Zimmermann, in ungewöhnten Verhältnissen, in einen gedankenvollen und zärtlichen Vater verwandelt wird, dessen verfeinerten Züge und Hände nicht auf grobe Arbeit deuten.

Es sind jedoch eigentlich die Nebenfiguren sowohl auf diesen wie auf den übrigen Predellenbildern, die uns klaren Bescheid geben über Lorenzos Fähigkeit seelenvolle Gesichtsausdrücke wiederzugeben. Wir denken an die zwei gedankenvollen Männer, die auf dem Raczynskibilde in der Toröffnung des Vordergrundes stehen und an das lauschende Weib in Elisabeths Haustür auf den beiden früheren Darstellungen der Begegnung Marias und Elisabeths. Ihr Ausdruck scheint direkt nach der Wirklichkeit studiert zu sein, und ihnen schließen sich mehrere gleichartige Figuren in den Legendenszenen aus dem Leben S. Benediktus' nahe an. Wie fein hat es der Künstler verstanden den halb unbewußten Seelenzustand des jungen Mönches, der von dem Bösen verführt wird, dadurch zu charakterisieren, daß er ihn mit geschlossenen Augen darstellt! Wie tief betrübt sind Ausdruck und Gebärden der Nonnen, als Benediktus ihnen seine milde Strafpredigt hält! Wie voller Bestürzung der junge Bruder, der auf der Darstellung von dem Wiedererwecken des unter der Mauer zerschmetterten Mönches beide Hände erhebt! Auf allen diesen Bildern tritt auch besonders der edle und kräftige Typus des S. Benediktus mit hoher Stirn, gerader Nase und langem, weißen Bart hervor.

Seine spätesten Werke — die große Anbetung der Könige und die Fresken in der Cappella Bartolini — hat Lorenzo durch mehrere neue, realistische Typen bereichert. Gemeinsam für das Sposalizio und die Epiphania sind die jungen Männer mit ziemlich runden Ge-

sichtern und geraden, breiten Nasen, auf die schon früher hingewiesen worden. Auf dem letztgenannten Bilde bemerken wir außerdem noch besonders die Negertypen und den Reiter, der sich ganz rechts auf dem Bilde nach vorn streckt und mit dem Finger zeigt; seine gewaltige Adlernase zeugt von einer starken Uebertreibung im Streben nach realistischen Typen. Uebrigens sind alle die auf den späteren Fresken wirklich erhaltenen Gesichter, charakteristische Beispiele der Mischung idealer Verfeinerung und realer Naturstudien, die während Lorenzos letzter Wirksamkeitsperiode auf verschiedene Weise zutage tritt.

Gebärden und Stellungen entwickeln sich natürlich parallel mit der Mimik der Figuren und klingen mit dieser zu einheitlichem Gefühlsausdrucke zusammen. So wie die Typen sind sie Anfangs etwas gemeingültig und werden mit den Jahren immer stärker von differentierten Gefühlsstimmungen durchdrungen. Wir haben im Laufe der Darstellung verschiedene Gebärden hervorgehoben, die Lorenzo teils von Siena, teils von Florenz entlehnte. (Z. B. die «redende» und die «zeigende» Handstellung bei Johannes dem Täufer, und Marias von Bartolo di Fredi entlehnte horizontale Handstellung unter der Brust, die auch bei einigen weiblichen Heiligen wieder vorkommt.) Sehr bemerkenswert ist Christi schneller Gang mit dem linken Fuß teilweise vom Boden erhoben auf den frühesten Fresken, denn ein so ausgeprägt angeleskes Motiv kommt später bei Lorenzo nicht mehr vor. Seine Figuren bewegen sich selten, und wenn sie es tun, geschieht es stets mit großer Würde, langsam und schreitend — dabei treten auch die Linienmotive der Mäntel am schönsten hervor. (Z. B. Marias Besuch bei Elisabeth, die Flucht nach Aegypten, Joachims und Annas Begegnung.) Ebensowenig machen die Figuren heftige oder große Bewegungen mit den Armen, ausgenommen auf dem Kreuzigungsbilde in Jarves Collection, wo Maria wirklich mit einer gewissen Heftigkeit die Arme über die Brust zusammenschlägt. Auf der frühesten Darstellung desselben Motivs (Loeser) liegen ihre Hände ganz resigniert über dem Knie gekreuzt; auf zwei späteren Darstellungen (S. Giovanni Cavaljeri und S. Ansano) hebt sie die eine Hand zu der traditionellen Gebärde der Teilnahme empor, die Gefühlsstimmung wird aber in diesen beiden Fällen bedeutend verstärkt durch die stark ausgeschweiften Linien des Kötpers und die Neigung des Kopfes nach der einen Seite. Es ist übrigens bemerkenswert, daß dieselbe Gebärde, das Emporhalten der einen Hand mit der Innenseite nach außen, auch auf dem Sposaliziofresko wieder kommt; Lorenzo hat sichtbarlich den alten Traditionen des XIV. Jahrhunderts

gemäß in dieser Gebärde einen allgemeinen Ausdruck der Teilnahme gesehen. Werden beide Hände auf diese Weise gehoben, so wird dadurch Erstaunen ausgedrückt, wovon wir ein ausgezeichnetes Beispiel in dem jungen Mönch in der Darstellung von Benediktus' Erwecken des toten Bruders gesehen haben.

Noch besser ist es Lorenzo jedoch gelungen, als er die Gebärden schuf, ohne sich älteren Traditionen anzuschließen. Wie anschaulich ohne doch unterstrichen zu sein ist die Gebärdensprache des Benediktus in allen den Legendenszenen und die der Propheten auf den abgebildeten Miniaturen! Auf dem Hieronymusbilde bei Kaufmann und der Thorwaldsenschen Madonna sind die Gebärden in bewunderswerter Weise mit den Stellungen und dem Ausdrucke der Figuren verflochten, im ersteren Fall zum Mitleid mit dem verwundeten Löwen, im letzteren zu einer unbeschreiblichen mütterlichen Zärtlichkeit. Diesen schließt sich die meisterhaft konzipierte Alte an, die auf der Darstellung von Marias Geburt im Vordergrund sitzt. Wir könnten leicht fortfahren, gefühlvolle und ausdrucksvolle Gebärden in Lorenzos Kompositionen aufzuzählen, besonders wenn wir uns mit allen Miniaturen befaßten, dadurch würde aber die Kenntnis von des Künstlers Eigenart und seinem individuellen Gemüte kaum erweitert. Denn er überschreitet nicht gern die angedeuteten Grenzen des Intimen und Gefühlvollen, und in den seltenen Fällen, wo er wirklich gesucht hat eine Gebärde auf Kosten der übrigen auf dem Bilde besonders zu betonen, wird er naiv übertrieben. Dies geht zumal aus den beinahe gewaltsam zeigenden Reitern auf der Reise der Könige (Berlin) und der Anbetung der Könige (Uffizien) hervor. Wie viel mehr fesselt uns nicht die weiblich weiche und gefühlvolle Gebärde, mit der Maria die Arme der alten Elisabeth auf dem Predellenbilde von ca. 1410 umfaßt! (Parrys Samlg.).

Was die eigentliche Formgebung und die Figurenzeichnung betrifft, stehen sie in Lorenzos Werken in so nahem Zusammenhang mit den linearen Kompositionsprinzipien, daß sie kaum für sich allein charakterisiert werden können. Die Figuren bilden ja das fügsamste Material für Linienkompositionen; zumal in weite Mäntel gehüllte, können sie in eine Serie dekorativer Linienmotive aufgelöst werden. Auf allen den größeren Temperabildern sind sie auch in erster Reihe ornamentale, obgleich beseelte Muster. Sie sind nicht Träger einer Handlung — einige Figuren auf dem großen Epiphaniabilde ausgenommen — sie besitzen keinen aus Knochen und Muskel bestehenden Körper, keine reale Existenz. Wozu sollten sie die auch brauchen? Ihre

Welt ist die der Phantasie, ihre Sprache die des Gefühls, ihre Ausdrucksweise die der fließenden Linien. — Nur auf den Predellenbildern wie auf den späteren Fresken sucht der Künstler bewußt die materielle Struktur der Figuren zu betonen, und dabei ist auch zu bemerken, daß sie hier häufig im Moment einer Handlung dargestellt sind, wenn auch dieselbe sehr still und ruhig, man könnte beinahe sagen musikalisch ist. Die Konturenführung bleibt so immer die Hauptsache bei Lorenzos Formengebung, auch dann, wenn seine Figuren einen gewissen Grad von Struktur erreichen, müssen sie sich als Glieder dem einheitlichen Liniensystem der Komposition einfügen. Hierin besteht Lorenzos Größe als dekorativer Künstler.

Es ist übrigens höchst charakteristisch, daß auch die Landschaft und die Architektur, wo es nur irgend möglich war, dem Linienrhythmus untergeordnet wurde. Wie gewaltsam geschweift hat nicht der Künstler die Felsen auf dem großen Epiphaniabilde gezeichnet, damit sie mit der Biegung der Gestalten harmonieren sollten? Auf dieselbe Weise hat er sie auf den Kreuzigungsbildern, dem Gethsemane-Flügel im Louvre, und den kleinen Stücken über Fra Angelicos Kreuzabnahme gebildet. Auf dem Hieronymusbilde trägt das ganze Interieur das Gepräge desselben Akkolademotives wie die Figuren. Auf dem großen Epiphaniabilde sind die weiten Fensteröffnungen des Stalles in ungefähr demselben Bogengrad gezeichnet wie die im übrigen als Norm geltenden Rahmenbogen. Auf anderen Bildern (z. B. den Zeichnungen in Berlin und dem Flügel mit den Frauen am Grabe Christi im Louvre) dienen die Klippen dazu, eine gewisse Hauptrichtung der Komposition zu betonen, die zur Raumwirkung oder dem Eindrucke der Bewegung notwendig ist. Oder dazu, einen gewissen Abstand zwischen verschiedenen Szenen und Figuren zu bezeichnen, wie wir es auf den Darstellungen aus dem Leben S. Benediktus' gesehen haben.

Der Wald und die Bäume bilden ein reines Stimmungselement. Sie können schwerlich in das geschweifte Liniensystem eingepreßt werden, sie bilden häufig gewissermaßen eine gedämpfte Begleitung zum Spiel der Linien. Lorenzo ist einer der ersten italienischen Maler, bei dem wir ein beinahe modernes Gefühl für die Poesie der Natur antreffen, damit hängt auch seine feine und ausdrucksvolle Behandlung des Lichtes nahe zusammen.

* * *

Beim Aufbau eines Kunstwerkes vermeidet Lorenzo alle Geraden, die einander in scharfen Winkeln schneiden. So weit als möglich sucht er jedem Bruch des Umrisses, jeder Kreuzung der Linien zu entgehen. Die langen, ungebrochenen, regelmäßig fließenden Linien, die durch ihren Parallelismus oder dadurch, daß sie gegenseitige Fortsetzungen bilden, mit erhöhter Wirkung hervortreten, kommen beständig wieder vor. Was diese Linien besonders charakterisiert, ist indessen nicht so sehr, daß sie geschwungen sind, als vielmehr, daß sie beinahe ins Unendliche auslaufen. Auf kunstreiche und wechselvolle Weise, die kaum beschrieben, wohl aber auf den Bildern wahrgenommen werden kann, sind die verschiedenen Linien einer Figur oder einer Komposition miteinander verflochten oder zusammengezeichnet. Zuweilen laufen sie parallel, zuweilen setzen sie einander mit kurzen Sprüngen fort, niemals scheinen sie aber in ihrem Laufe inne zu halten, niemals treffen sie ein Hemmnis an, das nicht umschrieben oder in die gemeinsame Bahn einbezogen werden kann. Suchen wir z. B. die Hauptlinie der Komposition auf der Darstellung der Anbetung der Könige unter dem großen Krönungsbilde zu verfolgen, so werden wir finden, daß dieselbe alle Hauptfiguren umschließt, und in wellenförmigen Bogen verschiedener Größe um die ganze Komposition fließt. Sie beginnt mit Marias Rückenkontur, wird so über ihren und des Kindes Kopf und Brust zu dem vordersten König gezogen, von diesem geht sie in die Mantelfalten und den inneren Kontur des zweiten Königs über, macht einen Vorsprung in den Armen, setzt nach unten in seinem Rücken fort, läuft in dem nach hinten gestreckten Bein des letzten Königs aus, kehrt über seinem Rücken zurück, um durch eine imaginäre aber doch deutlich angedeutete Bogenlinie über den Köpfen der Könige in Josephs und Marias Gestalten zurückgeführt zu werden. Aehnliche Analysen können leicht auch aus den späteren Darstellungen der Anbetung der Könige (s. z. B. die vorzügliche in der Smlg. Raczynski) sowie aus verschiedenen anderen Bildern Lorenzos gezogen werden. Die angeführte möge nur als ein Beispiel dienen.

Die einfachste Grundform dieser langen Linie ist natürlich der Bogen, das Zirkelsegment in wechselnder Länge und Gradgröße. Dies kommt aber niemals vereinzelt, in sich selbst abgeschlossen, sondern beständig im Verein mit anderen nach derselben oder nach der entgegengesetzten Seite geschwungenen Bogen vor (wobei dann S-Linien entstehen). Die gewöhnliche, sog. gotische Ausschweifung, die von einem ausgedehnten S bezeichnet wird, ist bei Lorenzos Figuren sehr

häufig, zumal auf seinen späteren Bildern, was auch oft hervorgehoben worden ist, sie kann aber nicht als ein eigentlich persönliches Motiv betrachtet werden. Eigenartiger sind die Linienmotive, die ausschließlich durch die Zeichnung der Mantelfalten zutage treten.

Das gewöhnlichste und bezeichnendste unter ihnen ist das von uns «Akkolademotiv» benannte: }. Ursprünglich hat es das Profil einer tiefen Mantelfalte bezeichnet, die von zwei in der Horizontalfläche hintereinander gelegenen Punkten ausgeht. Am deutlichsten sehen wir es in seiner ursprünglichen Form bei den Madonnen von 1404—1405 sowie bei Johannes auf der Uffizien-Pietà. Die Falte entsteht bei allen diesen Figuren in dem Mantel, der von dem nach oben gekrümmten Knie und von dem Kissen, auf dem Maria sitzt, gegen den Boden fällt. Der äußere Umriß dieser Falte setzt nach hinten über dem Knie fort, unten wird er durch eine Mantelfalte auf dem Boden mehr oder weniger vollständig nach rückwärts gebogen. Auf diese Weise entsteht eine «Akkolade» oder eine Zangen-Klammer. Dies Faltenmotiv findet sich auf allen früheren Werken Lorenzos wieder (die beiden ersten Madonnen in Berlin und Siena ausgenommen), am deutlichsten bei den knieenden Figuren, aber auch bei den sitzenden und stehenden. Mit den Jahren nimmt es einen immer kalligraphischeren Charakter an, und wird hauptsächlich ein Mittel zur Erzielung rhythmischer Abwechslung bei den fließenden, langen Konturen. In dieser Eigenschaft tritt die Akkolade besonders wirkungsvoll z. B. auf dem poetischen Verkündigungsbild in der Akademie, aber auch bei einigen der knieenden Heiligen auf dem großen Krönungsbilde, sowie vielleicht am ausgeprägtesten bei Kaufmanns Hieronymus, der von zwei Akkoladen umschlossen wird, zutage. Auf dem letztgenannten Bilde ist — wie schon betont — die Akkolade auch in die Zeichnung der Wände eingeflochten.

Wenn der Zipfel eines Mantels oder ein Stück Zeug frei in Falten über einen ausgestreckten Fuß oder Arm fällt, bildet natürlich der Schlußsaum eine gewundene Schlangenlinie mit je nach dem Faltenwurf des Zeuges mehr oder weniger tiefen Windungen. Dieses Motiv wendet auch Lorenzo gern an, da es ihm Gelegenheit bietet, die langen, monotonen Konturen mit Linien abwechseln zu lassen, die sich in Wellen verschiedener Größe bewegen. Die besten Beispiele hiervon sehen wir auf der kleinen Darstellung der Anbetung der Könige in der Smlg. Raczynski, wo Joseph und der zweite König sowie besonders die drei Nebenfiguren mit Mantelzipfeln in angegebener Weise dra-

piert sind; sowie auf der Altenburger Flucht nach Aegypten, wo der Mantel, der über die Füße der reitenden Maria fällt, und der Mantel, der über Arm und Schulter der nachfolgenden weiblichen Figur drapiert ist, das angegebene Schlangenlinienmotiv bei dem Saume bilden. Im übrigen kommt es aber bei den meisten stehenden Figuren Lorenzos vor. Es ist nämlich gewöhnlich, daß sie ihren Mantel, sei es durch einen Griff mit der einen Hand, sei es, indem sie ihn in einer Oese unter oder über den horizontal gestellten Unterarm heraufziehen, auf der einen Seite ein gutes Stück vom Boden aufheben. Beispiele dieser Methode des Mantelaufhebens können wir wie gesagt auf der Mehrzahl von Lorenzos größeren Bildern mit stehenden Figuren finden, vielleicht am anschaulichsten bei Maria und Joseph auf dem Sposalizio in der Kapelle Bartolini. Dadurch, daß ein Teil des Mantels in dieser Weise in einem Punkt ungefähr bei der Hüftenhöhe der Figuren gesammelt wird, bildet sich ja auch eine neue Stütze für die Falten, die von der einen oder der anderen Schulter der Figur herabfließen, und es entsteht eine Serie mehr oder weniger paralleler gotischer Bogenfalten. Diese gotischen Falten, deren Tiefe und Bogengrad übrigens bedeutend wechseln, sind sehr gewöhnlich bei Lorenzos Figuren, zumal bei solchen, die in Ganz-, Halb- oder Dreiviertelprofil erscheinen, und es möge noch betont werden, daß sie einen weit weicheren und fließenderen Charakter zeigen als bei den meisten gotischen Malern. In einzelnen Fällen, speziell bei knieenden Figuren finden wir jedoch den Mantel ausschließlich in gerade herabfallende Falten, die ungebrochen und parallel von der Schulter auf den Boden herab fließen, drapiert. (S. z. B. die knieende Maria auf zwei der Natività-Bilder, die stehende Maria bei ihrer Begegnung mit Elisabeth, sowie Romualdus auf der großen Krönung.) Dieses Faltenwurfmotiv ist im Grunde nicht origineller als das oben beschriebene, beide werden es jedoch gewissermaßen durch das stark persönliche Gefühl, das Lorenzo in die Zeichnung der fließenden Falten einlegt.

Die Mantelfalten, die den Boden erreichen, müssen dort natürlich eine horizontale Richtung annehmen, und der Künstler scheint der dekorativen Anordnung dieser Horizontalfalten viel Aufmerksamkeit gewidmet zu haben. Sie kommen im allgemeinen nur bei sitzenden und knieenden Figuren vor, denn die Mäntel der stehenden Gestalten schleppen nur ausnahmsweise (Kaufmanns Hieronymus) so sehr, daß sie wirkliche ornamentale Figuren auf dem Boden bilden. Am charakteristischsten für die horizontalen Falten ist ein Wellenmotiv, das wir mehrmals besonders hervorgehoben. Es tritt schon bei

den frühesten sitzenden Madonnen (1403—1405) und auf der Uffizien-Pietà, obgleich noch nicht besonders entwickelt, zutage, von breiten Doppelfalten, oder von bogenförmigen Falten mit breiten Zwischenräumen gebildet. Auch müssen wir uns den Mantel aus sehr steifem Stoff vorstellen, denn sonst wäre die regelmäßige, ornamentale Zeichnung des Mantelsaumes unmöglich. Als ein wichtiges Element in Lorenzos dekorativem Stil entwickelt sich dies Wellenmotiv mit den Jahren zu stets größerer Prägnanz — wie das ebenso persönliche Akkolademotiv — und es tritt auf einigen Bildern aus der letzten Hälfte seiner Wirksamkeit mit einer ornamentalen Genauigkeit auf, die es uns mit dem klassischen Wellenmotiv vergleichen läßt: Deutlich ausgeprägt sehen wir es bei Romualdus auf der großen Krönung, aber schon früher in derselben Umfassung bei der knieenden Elisabeth auf der Darstellung ihrer Begegnung mit Maria (Predellenbild von ca. 1410) sowie bei dem sitzenden Joseph auf den Natività-Bildern von 1413 und ca. 1424; in größerem Format sehen wir es bei der sitzenden Maria neben dem Kreuze Christi in S. Giovanni dei Cavaljeri, um nur die deutlichsten Beispiele zu erwähnen. In allen diesen Fällen wird die ornamentale Wellenlinie vom Mantelsaum selbst gebildet, die Falten breiten sich fächerförmig auf dem Boden aus und bilden eine Basis oder Stütze für die vertikalen Linien der Figuren. Wo nur ein geringerer Teil des Mantels auf dem Boden liegt, ist er gewöhnlich zu einem Zipfel ausgedehnt, der mit einer einfachen oder einer doppelten Falte in den vertikalen Linien fortsetzt.

Hiermit dürften wir die wesentlichsten allgemeinen Linienmotive in Lorenzos Arbeiten hervorgehoben haben. Wenig ist in bezug auf seine künstlerische Ausdrucksweise im übrigen hinzuzufügen, denn die Linienführung bildet wie gesagt seinen persönlichen Stil, durch dieselbe erzielt er die innige Stimmung, die musikalische Rhythmik, die mehrere seiner kleinen Bilder so poetisch ausdrucksvoll machen.

* * *

Von großer Bedeutung für die dekorative Wirkung der Bilder ist jedoch auch das technische Verfahren, das Lorenzo anwendet. Wir haben im vorhergehenden schon mehrmals die nuancenreichen und durchsichtigen Temperafarben auf seinen besterhaltenen Bildern sowie die gefühlvolle Lichtbehandlung beobachtet. Dies alles sind persönliche Neuerungen des Künstlers, die wir kaum anders als gegen den Hintergrund der gewöhnlichen Temperatechnik zu Ende des XIV. Jahrhunderts recht würdigen können. Wer eine vollständige Kenntnis der Malerei-

methoden, die in Angelo Gaddis Atelier gewöhnlich waren, zu haben wünscht, sei auf Cennino Cenninis «Trattato della Pittura» hingewiesen; hier können wir nur einen flüchtigen Ueberblick über das allgemein gebräuchliche Verfahren bei der Darstellung von Temperabildern geben.[1]

Am liebsten malte man auf Pappelholz, doch konnte auch Linden- und Weidenholz angewandt werden. Nachdem die Scheibe gut geglättet und etwaige Grübchen daran mit Sägespänen ausgefüllt worden waren, wurde sie mit mehreren Schichten von Leim überzogen; zuweilen wurde auch ein weicher Leinenstoff über die Scheibe gespannt, besonders dann wenn sie aus mehreren Stücken zusammengefügt war. Ehe die Arbeit mit dem Gipsgrunde beginnen konnte, mußte die Tafel sehr trocken sein, und nachdem der erste oder «der grobe Gipsgrund» mit einem sog. Rafietto ausgebreitet und abgeschliffen war, mußte das Bild wieder einige Tage zum Trocknen stehen. Der feine Gipsgrund, der einem dünnen Teige glich, wurde bis zu achtmal darauf gestrichen, damit das Bild ordentlich eben und hart, wie Elfenbein geglättet, werde. Darauf zeichnete der Künstler seine Komposition mit einer an einem langen Stabe befestigten Weidekohle, und war er zufrieden mit der Kohlenzeichnung, die natürlich leicht geändert werden konnte, fixierte er die wesentlichsten Linien mit einem feinen in Bister getauchten Pinsel und schattierte alle tiefen Falten und tiefen Partieen der Gesichter in demselben Tone. Die darauf folgende schwierige und wichtige Arbeit mit der Vergoldung der Ornamente und des Grundes wurde dadurch vorbereitet, daß alle Ornamente der Gewänder, Teppiche u. dgl. mit einem Stift eingeritzt und so wie der Grund mit einer Lösung von Eitempera und armenischem Bolus (oder terra verde) bestrichen wurden. Nachdem diese getrocknet war, wurde der Grund «mit wahrer Andacht» geglättet. Das Gold wurde in kleinen Scheiben, Kante über Kante, mit dünner Tempera befestigt, angebracht, und darauf mit einem eigens präparierten Stein geglättet. Zuletzt wurden die Muster der Glorien, Kronen und anderer Goldzierate mit Ornamentstanzen eingedrückt und das Gold, das aus Versehen auf die Figuren hinübergekommen war, abgekratzt. «E per la grazia di Dio, è di bisogno che vengiamo al colorire in tavola!»

Drei Dinge sind es, sagt Cennino, die vor allem die Tafelmalerei von der Freskomalerei unterscheiden: 1. daß Gewänder und Gebäude immer vor den Gesichtern gemalt werden müssen; 2. daß die Farben

---

[1] Cennino Cennini, in der Originalsprache herausgegeben von Milanesi (Florenz 1858) in deutscher Uebertragung von Alb. Ilg (Wien 1888).

zur Hälfte mit Eidotter gemischt sein müssen; 3. daß die Farben feiner und besser gerieben sein müssen, wie Wasser. — Wenn man mit dem Malen beginnt, muß man die Farbe, die man wünscht, mit drei verschiedenen Graden von weiß gemischt haben, darauf mit dem dunkelsten Ton in den Falten und Schattenpartieen anfangen, sodann den Zwischenton und zuletzt die helle Farbe der am stärksten beleuchteten Partieen auftragen. Auf diese Weise wurden alle Gewänder, Häuser, Berge, Bäume u. a. ausgeführt, die Gesichter, Hände und andere nackte Partieen wurden aber mit einer Mischung von Verdeterra und Bleiweiß grundiert und darauf mit verschiedenen Abstufungen von Zinnober und Weiß modelliert.

Es ist nicht schwer zu verstehen, daß das beschriebene Verfahren keine besonders weichen oder einheitlichen koloristischen Effekte erzielen konnte. Die Farben konnten eigentlich nicht zu Halbtönen gemischt oder ineinander getrieben werden, daher sind auch die Uebergänge vom Schatten in den Zwischenton und von diesem in die Lichtpartieen oft sehr roh auf den Bildern jener Zeit. Wollte man malerische Wirkung erzielen, galt es vor allem schöne, gut zusammenklingende Lokaltöne zu wählen, und in dieser Beziehung besaßen die Trecentisten im allgemeinen einen bei weitem feineren Geschmack als die Künstler der folgenden Generation in Florenz.

Das auch für einen Trecento-Maler ungewöhnlich feine, koloristische Gefühl Lorenzos, und vielleicht auch seine Uebung als Miniaturmaler, führte ihn zu einer wesentlichen Verbesserung der Technik. Er malt nämlich nicht mit einfachen Temperafarben in zwei oder drei Abstufungen, wie Cennino lehrt, sondern um z. B. einen gewissen Zinnoberton in einem Mantel zu erzielen, untermalt er erst mit zwei verschiedenen Graden von Lackrot, und nachdem dies gut getrocknet ist, lasiert er darüber mit einer ganz hellen und dünnen Zinnoberfarbe, die in den Lichtpartieen noch mit reinem Weiß gemischt werden kann. Auf diese Weise kann er Tiefe und Wärme in den Farben, aber vor allem eine besonders feine Durchsichtigkeit im Teint selbst erreichen. In gewissen Fällen scheint er eine ganze Figur oder eine in verschiedenen Lokalfarben angelegte Komposition, mit einem weißen oder gelben Ton überlasiert zu haben, um dadurch eine bessere Harmonie der Farben und zartere Lichteffekte zu bewirken. Die richtige Lasierungskunst war Lorenzos technisches Geheimnis, in dieser Hinsicht war er seiner ganzen Mitwelt voraus, Angelico mit einbegriffen. Erst Fra Filippo nahm gewissermaßen seine Art und Weise zu malen auf. Nicht viele von

Lorenzos Bildern sind ungeputzt und unrestauriert auf uns gekommen, auf den besten derselben können wir aber sehen, welch unendlich gefühlvolle Wirkungen Lorenzo durch die angedeutete Methode erreichte. Seine Farben können wie durch einen Schleier gedämpften Lichtes leuchten.[1]

Ein Maler, der eine solche Temperatechnik entwickelte, mußte natürlich auch ein waches Auge für Lichteffekte und Clairobscur-Stimmungen besitzen, ja, es ist sogar möglich, daß es die Beobachtungen auf dem Gebiete des Helldunkels waren, die Lorenzo anspornten, seine Technik in angedeuteter Richtung zu entwickeln. Tatsächlich steht er auch auf diesem Gebiet als erneuernder und vertiefender Künstler in der florentinischen Malerkunst da. Weder Angelo Gaddi noch einer seiner Zeitgenossen hatte einen wirklichen Begriff von der Bedeutung des Lichtes in der malerischen Komposition. Ihre Darstellungen liegen im allgemeinen in hellem Tageslicht, und wenn dasselbe zuweilen gedämpft ist, wie auf Angelos Natività-Fresko in der Cappella della Cintola im Dom zu Prato, herrscht dort tiefe, ungestörte Dämmerung ohne Helldunkeleffekte. Lorenzo sucht dagegen die poetische Stimmung auf seinen späteren Natività-Bildern zu vertiefen, indem er den Auftritt in einer Dämmerung geschehen läßt, die durch zwei Lichtquellen teilweise zerteilt wird: den Knaben auf dem Boden, dessen Strahlen Marias und Josephs Gesichter erhellen, und den herabschwebenden Engel, der einen scharfen Widerschein über den Hügel wirft, wo die Hirten liegen. Im übrigen ist die Gegend in ein Halbdunkel gehüllt, das auf der rechten Seite zunimmt und sich im Walde zu Dunkelheit verdichtet. Das beste Beispiel dieser Lichtbehandlung bildet die Natività unter der Verkündigung in der Cappella Bartolini, aber schon auf den beiden vorhergehenden hat der Künstler sich in demselben Lichtproblem versucht, so wie zum Teil, obgleich sehr schwach auf dem ersten Natività-Bilde (Kaufmann).

Eigentümlich bei der kleinen Darstellung dieses Gegenstandes in der Akademie ist der bläuliche Mondschein über der Burg rechts im Hintergrunde; auf deren Gegenstück, der Darstellung aus dem Leben S. Onofrios, werden wir wieder an den kalten Mondschein einer Herbstnacht im Süden mit tiefblauem Horizont erinnert.

Unter den übrigen kleinen Bildern mit Landschaft interessieren

---

[1] Ich will meine besondere Dankbarkeit gegen Mr. Roger E. Fry aussprechen, dessen intime Kenntnis der Temperatechniken der Alten mir von großem Nutzen gewesen ist.

uns in diesem Zusammenhang am meisten die zwei Darstellungen der Flucht nach Aegypten sowie Benediktus in der Grotte, denn auf ihnen hat der Künstler wieder das Dunkel des Waldes und der Einöde gefühlvoll und illusorisch veranschaulicht.

Schließlich sei noch an die Lichtbehandlung auf den Fresken in der Cappella Bartolini erinnert. Leider sind sie größtenteils so schlecht erhalten, daß wir keine vollständige Vorstellung der Beleuchtungseffekte gewinnen können, aus dem was noch übrig ist, scheint aber jedenfalls hervorzugehen, daß der Künstler sich ein und dieselbe Lichtquelle für alle Bilder — wenigstens für die vier der unteren Reihe — gedacht hat. Diese Lichtquelle ist die natürliche vom Eingange der Kapelle her. Auf dem Sposalizio fällt das Licht schräge von rechts, bei Joachims und Annas Begegnung fällt es schräge von links — also in beiden Fällen von demselben Punkt — Marias Geburt und Tempelgang sind fast gerade von vorn beleuchtet. Joachims und Annas Begegnung vor der zinnengekrönten Stadt am Strande des weiten Meeres ist übrigens auch bezüglich der Lichtbehandlung die bedeutendste Vorstufe innerhalb der florentinischen Malerei zu Masaccios Riesentat. Es schwebt Luft über der blaugrünen Meeresfläche, wir sehen wie die Abendbrise das Segel bläht, das sich in scharfer Silhouette gegen den dunkelnden Himmel abhebt, während ein rotgelber Schimmer wie von untergehender Sonne auf der krenelierten Mauer und den vielen wunderbaren Türmen spielt.

* * *

Für Lorenzo bestand das Kunstwerk nicht nur in der Figurenkomposition, sondern in dem Bilde im ganzen mit Einschluß aller Ornamente des Grundes und des Rahmens mit seinen Zieraten. Wir können davon überzeugt sein, daß der Künstler die Gesamtwirkung des Ganzen genau überwog, und daß er gewöhnlich erst das Format und die Einfassung des Bildes bestimmte, ehe er daran ging, die Figuren zu komponieren. Trotzdem die meisten von Lorenzos Rahmen sehr zerstört oder erneuert sind, können wir doch im allgemeinen ihre Hauptlinien verfolgen und dabei wahrnehmen, wie harmonisch dieselben mit dem Linienrhythmus der Komposition zusammenklingen. — Wir haben oben viele Beispiele dafür angeführt. Schon bei den frühesten Madonnen war die Ausschweifung der Umrißlinien der Gruppe von der Biegung der Rahmenbogen abhängig und auf den Predellenbildern, die in gotische Vierpasse (mit zwischen die vier Blätter eingeschobenen Dreiecken) eingeschlossen sind, werden die Linien direkt mit denen des Rahmens verbunden. Wir erinnern nur an die Flucht nach

Aegypten, wo der Esel an der hervorstehenden Ecke des Rahmens eine Stütze zu finden scheint, an die Anbetung der Könige, wo Marias und Josephs Rückenkonturen beinahe parallel mit dem Bogen des Rahmens gezeichnet sind, sowie an Christi Geburt, wo das große Dach in das mittelste Dreieck des Rahmens eingeschoben ist. Aehnliche Beobachtungen können auf den größeren Temperabildern vervielfältigt werden. Auf der Krönung setzen sich z. B. die Seitenbogen des Rahmens in den knieenden Engelgestalten fort und die Figuren der Mittelgruppe sind gegeneinander im Bogen geneigt, die, wenn sie miteinander verbunden würden, eine mit dem Rahmen beinahe parallele Kurve bildeten. Und wie vollständig ist nicht der Zusammenklang zwischen den weiten Bogen des Rahmens und der Figuren auf dem großen Epiphaniabilde!

Diese beständige Rücksichtnahme auf die Einfassung und die Umrißlinien ist übrigens ein Zug, den wir bei allen bedeutenden Malern mit ausgeprägt dekorativem Gefühl wiederfinden. Nichts ist wohl auch natürlicher, denn worin besteht ein wahrhaft «dekorativer» Eindruck, wenn nicht in der völligen Harmonie aller Teile des Kunstwerkes? Durch die gesamte florentinische Kunst des XIV. Jahrhunderts geht wie ein roter Faden das Streben nach diesem Ziel, keiner der Maler hat aber dieses Streben mit sichererem Gefühl und größerer Konsequenz als Lorenzo verfolgt. Er bildet gewissermaßen den Abschluß und den Kulminationspunkt der dekorativen Malerei in Florenz. Nach seinem Tode dauerte es lange, ehe ein ebenso ausgeprägt dekorativer Künstler auftrat. Die Maler der nächstfolgenden Generation waren von allerlei neuen realistischen Gesichtspunkten so in Anspruch genommen, daß sie großenteils die Einheitlichkeit des Kunstwerkes, die gesamte Farben- und Linienwirkung ihrer Freude an der Wirklichkeit opferten.

Um eine klare Vorstellung von Lorenzos Bedeutung in dieser Beziehung in der florentinischen Malerei zu gewinnen, ist es lehrreich, sein großes Krönungsbild mit früheren und späteren Darstellungen desselben Motivs, z. B. die von Giotto und Bernardo Daddi in Florenz und Fra Angelicos im Louvre zu vergleichen. (Angelicos Krönungsbild in den Uffizien zeigt in formaler Hinsicht eine weniger quattrocentistische Haltung.)

Giottos Komposition in Sta Croce[1] besteht aus denselben Ele-

---

[1] Wie bekannt ist das Bild mit Giottos Namen signiert. Möglicherweise rührt auch die Komposition von dem Meister selbst her, die Ausführung scheint von Taddeo Gaddi zu sein.

menten wie die Lorenzos: ein Mittelstück, wo Christus und Maria in Dreiviertelansicht gegeneinander gewandt sitzen und vier Flügel mit Heiligen in dichten Reihen hintereinander gestellt. Alle Linien sind Geraden, streng horizontal und vertikal, das Bild ist in fünf recht schmale Stücke eingeteilt und die Figuren sind stark zusammengedrückt. Das Ganze wirkt in seiner jetzigen Umrahmung wie eine schwere, rechtwinkelige Fläche.

Nur wenig später sind die großen Krönungsbilder von Bernardo Daddi (das eine in dem Magazin der Uffizien, früher unter Ugolino da Sienas Namen in der Akademie ausgestellt (Phot. Alinari 1623), das andere in der Galerie Cook in Richmond)[1] welche sich Lorenzos Darstellung insofern näher anschließen, als daß die Flügel nicht durch Pilastern vom Mittelstück getrennt oder in zwei geteilt werden. Die Linienführung ist auch in diesen streng vertikal; die Figuren stehen dicht zusammengedrängt, zeigen aber doch etwas mehr Abwechslung als in Giottos Bild. Von der Komposition möchte man sagen, daß sie eher ein Streben nach möglichst größter Ueberfüllung als nach einer rhythmischen Gliederung zeigt. Als ein drittes, ganz gleichartiges Beispiel dieser vor-Lorenzesken Krönungsbilder könnte die sehr große Darstellung eines Orcagnaschülers in der National-Gallery (Nr. 569) erwähnt werden. Die zahlreichen, bunt gekleideten Heiligen knieen zwar anstatt zu stehen, die Steifheit und die Trockenheit der Komposition sind aber dadurch nicht aufgelöst worden.

Lorenzos Bild besteht aus lauter Bogenlinien. Die Komposition erstreckt sich wie ein schimmerndes buntes Band über das Mittelbild und die breiten Flügel, die nur zwei sind, und nicht durch Pilaster abgetrennt, sondern nur durch vertikale Bogen betont. Alle die Heiligen knieen, damit keine geraden, langen, vertikalen Linien entstehen, die Figuren der vordersten Reihe sind nicht dicht aneinander gedrückt, sondern stehen ziemlich frei, so daß ihre geschwungenen Konturen und wallenden Mantelfalten zur Geltung kommen können. Das Bild ist ohne Rücksicht auf eine dritte Dimension gedacht und komponiert. Die Figuren besitzen nur so viel Struktur, daß sie als passive Träger religiöser Gefühle dastehen können, und zu dem Zweck sind keine festen Körper erforderlich. Die Linie ist die Hauptsache: der Einklang von Haltung und Gebärden in weicher Linien-

---

[1] Obwohl der Meister in den letzten Jahren von verschiedenen Forschern gewürdigt ist, haben diese beiden Spätwerke bis jetzt keine Erwähnung in der Literatur gefunden; ebensowenig die kleinen schönen Triptychen von ihm im Louvre und im herzogl. Schloß zu Meiningen.

rhythmik, die bei uns unvermeidlich den Eindruck eines innigen und feierlichen Gefühls erweckt. Das Bild ist von einem Linienkünstler nicht nur gemalt, sondern auch konzipiert.

Fra Angelico hat schon alle Reminiszenzen einer trecentistischen Kompositionsart hinter sich gelassen. Sein Bild ist nicht mehr als ein dekoratives Flächenmuster, das durch Linien und Farben wirken soll, gedacht, sondern als eine frei im Raume stehende Pyramidalkomposition, wo jede Figur als ein kubischer Körper hervortritt. Er betont nicht vor allem die führenden Linien — obwohl auch solche da sind — sondern den Rauminhalt und die Einzelexistenz jedes Heiligen in der Komposition. Durch die Stellungen und Mienen der einzelnen Figuren sucht er die feierliche religiöse Stimmung bei uns hervorzurufen, nicht durch rein dekorative Kunstmittel, wie etwa die rhythmische Harmonie der Linien. Seine Darstellung der Krönung Mariä macht auf die meisten Betrachter einen viel tieferen Eindruck als Lorenzos Darstellung desselben Motivs, weil wir heutzutage in Europa gewöhnt sind in den Werken der Zeichnung und der Malerei nicht die unmittelbare Wiedergabe von Ideen und Gefühlen, sondern die der körperlichen Erscheinungen zu suchen.

---

## IX.

## LORENZOS SCHÜLER.

Lorenzos Einfluß auf die folgende Generation in Florenz dürfte bis jetzt zu wenig bekannt sein, um hier nicht mit einigen Worten Erwähnung zu finden. Tatsächlich scharte sich um ihm eine Gruppe mehr oder weniger unbekannter Künstler, die bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts seine Traditionen fortsetzten. Spuren seines Einflusses haben wir ja außerdem in den Jugendwerken Masolinos, Fra Angelicos und Fra Filippos wahrgenommen. Es ist nichts Ungewöhnliches, daß der ausgeprägt persönliche Stil eines selbständigen Künstlers von einer Reihe von Epigonen aufgenommen und allmählich verdünnt und verunstaltet wird, hier treten aber noch Umstände hinzu, die diese Schulbildung in einem besonderen Licht erscheinen lassen.

Lorenzos Bedeutung ist von derjenigen größerer Persönlichkeiten in Schatten gestellt worden. Das ist auch natürlich, denn im Großen gesehen waren es nicht seine Stilprinzipien, die für die künftige Entwickelung der Kunst in Florenz bestimmend wurden. Seit etwa 1412, als Donatello seine Markus-Statue an Or San Michele errichtete — also um die Mitte von Lorenzos Schaffenszeit — hatten sich die jungen, realistischen Bestrebungen mit beständig steigenden Kräften emporgearbeitet. Mit dem Anfang der 20er Jahre kann ihre Herrschaft als sichergestellt angesehen werden, da hatte Donatello schon mehrere seiner bemerkenswertesten Statuen und Büsten ausgeführt und Masaccio und Andrea del Castagno waren auch wahrscheinlich ungefähr zu dieser Zeit mit naturalistischen Jugendwerken aufgetreten.

Eine Rückkehr zu gotischen Schönheitsidealen konnte bei diesen jungen Künstlern und denen, die sich ihnen anschlossen, nicht länger in Frage kommen. Die Richtung war gegeben, Architekten, Bildhauer und Maler strebten demselben Ziele zu, mehr von Wirklichkeitsstudium und persönlicher Genialität, als von programmartiger Nachahmung der Antike geleitet, die nur in Einzelheiten ihnen eine formale Stütze bot. Kaum ein Jahrzehnt später stand die Frührenaissance in voller Blüte; selten ist die Schaffenslust frischer und stärker als damals in der Arno-Stadt gewesen.

Lorenzo selbst war längst gestorben — seine Kunstrichtung lebte aber noch weiter.

Wir haben gesehen, daß er für die neue Richtung keineswegs unempfänglich war, seit etwa 1410 haben wir ihre Bedeutung für seinen Figurenstil besonders auf den kleinen Predellenbildern und daneben auch auf den letzten Fresken wahrgenommen, das «gotische» Element blieb aber das grundlegende seiner Kunst. Lorenzo beschloß seine Wirksamkeit im rechten Augenblicke; wahrscheinlich wäre der Streit zwischen der alten und der neuen Richtung mit den Jahren in seinen Arbeiten immer mehr bemerkbar geworden, und sie hätten dadurch einen großen Teil des organischen Gleichgewichts eingebüßt, das zur Erzielung des dekorativen Eindrucks notwendig ist. Der syntetisierende Linienkünstler hätte vielleicht einem detailgetreuen Naturalistiker bis zu einem gewissen Grade weichen müssen, und damit hätte sich etwas von dem Persönlichsten in seiner Kunst verflüchtigt.

Etwas anders gestaltete sich das Verhältnis zwischen dem Alten und dem Neuen bei Lorenzos Schülern. Dies waren weniger begabte Künstler, die in Lorenzos Bottega oder doch wenigstens im Bereiche seines Einflusses ausgebildet worden waren, und im übrigen Körner auflasen, wo sie sie fanden. Einige unter ihnen besaßen kaum einen persönlichen Stil, bei anderen war derselbe nur eine Uebersetzung von Lorenzos Ausdrucksweise, mit Entlehnungen von älteren und neueren Meistern untermengt. Es ist natürlich, daß bei solchen ziemlich unpersönlichen Malern kein eigentlicher Streit zwischen dem Neuen und dem Alten entstehen konnte. Das Merkwürdige ist nur, daß sie getreulich in Lorenzos Fußstapfen wanderten, trotzdem Brunelleschi, Donatello und Masaccio gleichzeitig in Florenz in voller Tätigkeit standen. Sie bildeten eine Schule von «Retardiés», deren Zusammenhang mit der späteren Kunst des Trecento ziemlich eng ist. Mehrere unter ihnen waren auch ursprünglich von Angelo Gaddi beeinflußt gewesen und näherten sich Lorenzo erst in reiferen Jahren,

als Angelos Stern am Firmament der Kunst in Florenz schon gesunken war. Eines bekräftigen sie jedenfalls auf überzeugende Weise: Daß kein Maler in Florenz zwischen Angelo Gaddi und Masaccio — also in runder Zahl während der beiden ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts — einen größeren Einfluß auf die Kunstentwickelung ausübte als Lorenzo Monaco.

Ehe wir aber zur Beurteilung dieser Künstler übergehen, sei es erlaubt, unsere Beobachtungen bezüglich der drei berühmteren Maler, die zu Lorenzos Schülern zu zählen sind: Masolino, Fra Angelico und Fra Filippo kurz zusammenzufassen.

Vasari macht, wie bekannt, Masolino zu einem Schüler Starninas. Es ist dies eine Angabe, die wir infolge völligen Mangels an sicheren Arbeiten von Starninas Hand nicht kontrollieren können, sie könnte aber richtig sein insofern als Masolinos früheste Ausbildung unter der Leitung eines Meisters aus der Umgebung Angelos stattgefunden zu haben scheint. Dieser Künstler, der Masolinos erster Lehrer gewesen, unterschied sich wahrscheinlich von Lorenzo durch mehr entwickelte theoretische Kenntnisse und realistische Interessen, die in der anatomisch richtigen Wiedergabe der Figuren, in perspektivischen Darstellungen u. dgl. hervortraten. Masolino, der sich durch einen zarten Schönheitssinn auszeichnete, fand aber bald, daß kein florentinischer Maler dekorativere Kompositionen der Madonna und des Kindes ausgeführt hatte, als Lorenzo Monaco, und nahm deshalb ganz dieselbe Komposition auf. Auch Lorenzos fließende Linienführung suchte er in seinen frühen Arbeiten nachzuahmen. Zwar besaß er schon gediegene Kenntnisse und einige Erfahrung, als er zu Lorenzos Werken in Beziehung getreten zu sein scheint; einen im tieferem Sinne selbständigen Stil hatte er aber damals ebensowenig wie später. Lorenzos Einfluß auf Masolino war jedenfalls vorübergehend, denn Masolino schloß sich bald entschiedener den Vertretern der neuen Richtung an, wie in einem früheren Kapitel hervorgehoben wurde.

Ebenso war Lorenzos Einfluß auf Fra Angelico nur ein Moment, wahrscheinlich aber das erste und grundlegende in dessen Entwickelung. Wir haben besonders eine Miniatur — Aron, David und andere Figuren, die singend Hand in Hand gehen — in einem Meßbuch vom Jahre 1409 als eine vermutliche Jugendarbeit Fra Angelicos hervorgehoben. Er mag demnach Lorenzo bei Miniaturarbeiten während des Jahres 1408—1409 geholfen haben. Wie bekannt hielt er sich gerade zu jener Zeit ungefähr ein Jahr lang in Florenz auf und kehrte im Jahre 1409 wieder in sein damaliges Heimatkloster zu Cortona

zurück. Lorenzo war ja schon ein wohlbekannter Maler, der zahlreiche Bestellungen empfing, nichts ist natürlicher, als daß er junge Künstler, besonders unter den Mönchen, um sich sammelte, die ihm bei den unendlich zeitraubenden Miniaturen Hilfe leisten sollten. Gewiß war der Dominikanerjüngling einer der besten Mitarbeiter, die er erhalten konnte. — Fra Giovanni reiste aber wie gesagt, bald wieder nach Cortona und seine Eindrücke aus Lorenzos Werkstatt mischten sich mit anderen, mächtigeren Kunsteindrücken, die er in Florenz empfangen hatte.[1]

Es ist uns jedenfalls kaum möglich, Lorenzos Bedeutung für Fra Angelico völlig zu beurteilen, denn wir besitzen keine eigentlichen Jugendarbeiten des letzteren, kein Werk, das mit Gewißheit in die Zeit seines Aufenthaltes in Cortona (vor 1418) verlegt werden könnte. Die Madonna in S. Domenico in Cortona scheint zwar Eindrücke seitens Lorenzo zu bekunden, teils durch den für ihren Meister ungewöhnlich fließenden Faltenwurf, teils durch das kleine Oberstück, das Maria und Johannes zu beiden Seiten des Gekreuzigten sitzend darstellt, zugleich aber erinnert uns der Thron der Madonna daran, daß Brunelleschis Kunst dem Fra Angelico schon damals wohl bekannt war. Wir haben gesehen, daß der Dominikanerbruder einige der Kompositionsformen aufnahm, die Lorenzo z. B. bei der Darstellung von Christi Geburt sowie der Anbetung der Könige zuerst ausbildete, und nach der Madonna in Berlin zu urteilen, die freilich nur eine Atelierarbeit ist, war Lorenzos Madonnenkomposition auch nicht fremd in

---

[1] Lorenzos Einfluß auf Angelico wird von Mr. B. Berenson in seinem Verzeichnis über die Arbeiten des letzteren (Florentine Painters) angedeutet. Ausführlicher wird er von Prof. L. Douglas in seinem Buch über Fra Angelico (Bell & Sons 1902) hervorgehoben, der auch die wahrscheinliche Vermutung ausspricht, daß Angelico in seiner Jugend als Miniaturmaler gearbeitet hatte, obgleich er betont, daß es keine Miniaturen gibt, die Angelico zugeschrieben werden können. Ob er in diese Aeußerung auch das oben erwähnte Chorbuch in der Laurenziana-Bibliothek einschließt, ist uns unbekannt. Der Verf. sucht übrigens seine Ansicht von Angelicos Schülerverhältnis zu Lorenzo nicht mit Hilfe stilistischer Stützpunkte, sondern nur auf Grund technischer Uebereinstimmungen bei den beiden Malern zu beweisen. Er sagt (pag. 19), daß Lorenzo die giotteske Temperatechnik folgendermaßen veränderte: »He no longer used pure biacca only for the highest lights. To obtain his gradations of tone he was accustomed to draw with a small brush of minever fine parralel lines of white upon the main colour of the garment after it had dried.« Der Verf. glaubt, daß Fra Angelico diese Methode von Lorenzo lernte. Es ist möglich, kann aber kaum als Beweis für den direkten Zusammenhang dieser Maler dienen, denn die angedeutete Methode die Lichter aufzusetzen, wurde schon vor Lorenzo angewandt und war zu seiner Zeit sehr gewöhnlich in Florenz. In bezug auf Lorenzos persönliche Temperatechnik haben wir uns im vorigen Kapitel geäußert, sie ist auf den uns bekannten Arbeiten Fra Angelicos nicht sehr deutlich zu finden.

Fra Angelicos Studio. Die eigenhändigen Arbeiten des Frate sind jedoch im allgemeinen in dem Grade von seiner persönlichen Gemütsinnigkeit und seinem Stilgefühl durchdrungen, daß man nur mit Vorbehalt Einflüsse anderer Künstler bei ihm hervorheben möchte. Sehr eigentümlich ist es, daß Crowe u. Cavalcaselle eine kleine Natività-Komposition von Fra Angelico im herzogl. Schloß zu Meiningen Lorenzo Monaco zuschreiben.[1]

Fra Filippos Eindrücke von Lorenzos persönlichem Stil sind im vorhergehenden schon oft angedeutet worden, leider sind wir aber von seinen früheren Lehrjahren nicht besser unterrichtet, als bezüglich Masolinos und Fra Angelicos erster Studienzeit. Auch in diesem Fall sind wir auf Vermutungen angewiesen, die sich auf stilistische Gründe stützen. Es scheint uns indessen nicht unwahrscheinlich, daß Fra Filippo wirklich in einem persönlichen Schülerverhältnis zu Lorenzo gestanden hat, doch in sehr jungen Jahren, als Fra Filippo nicht mehr als ein Knabe war. Laut Vasaris Bericht interessierte sich der Abt des Karmeliterklosters für die Künstleranlagen des jungen Filippo; was ist dann wahrscheinlicher als daß er dessen künstlerische Erziehung dem Kamaldulensermönch Don Lorenzo anvertraute, der zu jener Zeit (1415—20) ein befestigtes Ansehen in Florenz besaß? Nach dem Tode Lorenzos kam Fra Filippo unfreiwillig in eine neue Schule — Masaccios Fresken in seinem Heimatkloster — was natürlich dazu beitrug alle früheren Eindrücke bei ihm zu verdunkeln. Fra Filippos Figurenstil erhielt dabei sicherlich eine bedeutende Veränderung in der Richtung nach einem kräftigeren Realismus, er behielt aber doch mehrere stilistische und technische Züge bei, die er in Lorenzos Bottega gelernt hatte.

Fra Filippo ist der einzige, der wirklich das Wesentlichste in Lorenzos technischen Erneuerungen völlig begriffen hat; unter den Malern des XV. Jahrhunderts versteht er am besten die Lokalfarben mit verschiedenen Abstufungen zu lasieren und ihnen ein durchsichtiges Aussehen zu geben. Er folgt Lorenzos persönlicher Temperatechnik und zieht sehr geschickt die Konsequenzen derselben, wodurch er noch feinere Eindrücke der Harmonie und des Vibrierens der Farben im Lichte bewirkt, als der Lehrer. Auch die stimmungsvollen Lichteffekte, die Fra Filippos frühere Natività-Darstellungen zu unübertroffenen poetischen Idyllen machen, hat er von Lorenzo gelernt. Desgleichen auch die Grundelemente der phantastischen Felslandschaften mit un-

[1] C. C., vol. III, pag. 327.

glaublich hohem Horizont, vor allem aber die fesselnden Kompositionen. Es mag auch betont werden, daß diese Erinnerungen aus Lorenzos Bottega keineswegs nur oberflächliche Reminiszensen, sondern wirklich tiefe Eindrücke sind, die in hohem Grade dazu beigetragen haben, die poetische Seite des reichen und leicht beweglichen Temperaments Fra Filippos zutage zu fördern.

In rein zeichnerischer Hinsicht bekundet Fra Filippo seine Beziehung zu Lorenzo zumal durch die Typenbildung und die Behandlung des Faltenwurfes. Maria in Fra Filippos zwei frühesten Nativitàkompositionen (beide in der Akademie), ist eine entwickeltere Schwester der holden, jungen Marien, die wir auf Lorenzos Darstellungen desselben Motivs oder der Heimsuchung gesehen haben. Später verändert sich Fra Filippos Madonnentypus und nimmt einen realistischen und etwas mürrischen Charakter an (Madonna in Berlin). Die genreartigen Figuren auf mehreren von Lorenzos Bildern — z. B. die Dienerin in der Türöffnung des Hauses der Elisabeth (zwei Predellenstücke) und die, die vor Annas Bette sitzt (Cappella Bartolini) — scheinen die Aufmerksamkeit des jungen Karmeliterbruders in noch höherem Grade gefesselt zu haben. Dieselben Typen, dieselben Stellungen finden sich auf seinen früheren Bildern, unter denen besonders der große Tondo — die Anbetung der Könige — in Sir Fredrik Cooks Sammlung in Richmond ein gutes Feld zur Beobachtung bietet, ja noch auf den Prato-Fresken haben wir Spuren von Lorenzos Schule gesehen.

Der Faltenwurf auf allen den erwähnten Bildern des Fra Filippo (den Nativitàdarstellungen in der Akademie zu Florenz und dem Epiphaniatondo in Richmond) ist fließend und bekundet ein Streben nach langen, umschließenden Linien. Er ist freilich nicht so weich wie bei Lorenzo (oder Masolino), zeigt aber dieselben stilistischen Grundprinzipien und ist in gewissen Fällen, wie z. B. bei der Drapierung von Marias Mantel auf dem Cookschen Tondo, Lorenzos Faltenbehandlung bei derartigen Figuren nahe verwandt. Fra Filippos intimes Schülerverhältnis zu Lorenzo ist von um so größerem Interesse, wenn wir der großen Bedeutung dieses Künstlers für die folgende Generation florentinischer Maler eingedenk sind.[1] Fra Filippo bildet das Glied zwischen den beiden großen Linienkünstlern in Florenz:

---

[1] Lorenzos Bedeutung für Fra Filippos künstlerische Entwickelung wird beiläufig von Mr. Berenson (Florentine Painters, pag. 44) erwähnt und später von Mr. Edvard C. Strutt in seinem Buch über Fra Filippo (Bell & Sons, 1901) wiederholt, ohne daß jedoch ein Versuch gemacht wird, sie stilistisch zu beweisen.

Lorenzo Monaco und Sandro Botticelli. Der Abstand zwischen diesen beiden ist weit genug in bezug auf Temperament und formale Reife, aber sehr kurz bezüglich des Grundelementes ihrer Ausdrucksweise.

* * *

In seiner Lebensschilderung Lorenzo Monacos, erwähnt Vasari einen «Francesco Fiorentino» als Schüler unseres Meisters und gibt an, daß er das Freskotabernakel in der Ecke der Via della Scala an der Piazza Sta. Maria Novella in Florenz ausgeführt habe.[1] Das Tabernakel ist noch in ziemlich gutem Zustand erhalten, so daß wir uns eine Vorstellung von dem künstlerischen Stil des Meisters bilden können. Dieser zeigt keine nähere Beziehung zu Lorenzo Monaco, da aber das betreffende Tabernakel sicher wenigstens zehn Jahre nach Lorenzos Tode entstanden ist, kann es ja möglich sein, daß der Künstler in jüngeren Jahren dem Schülerkreise Lorenzos angehörte. Die Madonna, die von vier Heiligen umgeben, das Kind auf dem linken Knie haltend, da sitzt, zeigt nämlich durch ihren Typus wie durch ihre Stellung so nahe Verwandtschaft zu Domenico Venezianos Madonna von Canto de Carnesecchi (nunmehr in der National Gallery), daß unseres Erachtens dieses Fresko erst nach dem weitberühmten Tabernakel entstanden sein kann (also nach Mitte der 30er Jahre). Von dem Künstler des Freskos in der Ecke der Via della Scala haben wir ein großes Temperabild gesehen, das ehemals der Sammlung in Torre al Gallo gehörte und nunmehr im Besitze eines florentinischen Kunsthändlers ist. Es stellt Maria in derselben steifen Stellung wie auf dem Tabernakel dar, die Komposition macht aber einen intimeren Eindruck dadurch, daß der Knabe, der auf Marias linker Hand sitzt, die Arme um den Hals der Mutter schlingt und sich eng an sie schmiegt. Hinter der Madonna halten zwei Engel einen roten, goldgestickten Teppich. Alle Linien sind auf diesem Bilde weicher als auf dem Tabernakel, was vielleicht darauf deutet, daß es früher gemalt ist; die Eindrücke von Lorenzo Monaco scheinen doch auch bei dieser Madonna schwächer als die seitens Domenico Veneziano. Ob dieser Künstler wirklich, wie Milanesi vermutet, mit einem gewissen Francesco d'Antonio identisch ist, von dem sich zwei Arbeiten in Toscanellis Sammlung befanden, erlauben wir uns nicht zu entscheiden. Laut des Katalogs war Toscanellis Madonna auf 1412 datiert, die Orgelflügel in derselben Sammlung, die ursprünglich Or San Michele

---

[1] Vasari, vol. II, pag. 25.

gehört hatten, wurden im Jahre 1429[1] ausgeführt, beide Arbeiten also bedeutend früher als die Werke, die wir von «Francesco Fiorentino» kennen. Der betreffende Maler wurde im Jahre 1408 in der «Arte dei medici e speziali» unter dem Namen Francesco d'Antonio di Bartolomeo eingeschrieben.

Lorenzo führte, wie früher berichtet, in den Jahren 1420—22 ein größeres Altarbild für die Kirche S. Egidio aus. Die Aufzeichnungen über die Bezahlung für dieses Bild sind noch vollständig erhalten (s. Beilage Nr. X); in denselben kommen bei mehreren Gelegenheiten Namen von Personen vor, die, von Lorenzo bevollmächtigt, Geld erhoben. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß diese Bevollmächtigten Mitarbeiter oder Schüler Lorenzos waren; in zwei Fällen wird diese Vermutung auch ausdrücklich in den Dokumenten bestätigt.

So findet sich den 27. Januar 1421 (florentinischer Stil 1420) Giovanni di Bernardo dipintore ein und erhält zwei Fiorinen.

Den 19. März desselben Jahres begegnet uns zum erstenmal Piero d'Antonio, der später mit Lorenzos Vollmacht versehen achtmal wiederkommt, und bei einer Gelegenheit — den 31. Juli 1422 — steht hinter seinem Namen, «sta collui», woraus hervorzugehen scheint, daß dieser Schüler auch mit Lorenzo zusammen wohnte.

Am 31. Mai 1421 wird Giannino di Francesco aufgezeichnet, der später den 4. September desselben Jahres wiederkommt.

Am 24. Juli 1422 erscheint Michele d'Angelo di Piero und am selben Tage hat sich auch obengenannter Piero d'Antonio mit einer Vollmacht von Lorenzo eingefunden, was nur so zu deuten ist, daß diese jungen Maler die Bezahlung für ihre Arbeit bei Lorenzo von dem Honorar erhoben, daß dieser für das bestellte Bild bei den Kirchenbehörden zu fordern hatte.

Den 31. Juli 1422 — also wieder zugleich mit Piero d'Antonio — findet sich Franceschino di Giovanni ein.

Es ist deutlich, daß Lorenzo in späteren Jahren eine Anzahl Schüler beschäftigte, vielleicht ist sogar Vasaris Angabe wahr, daß er selbst während der letzten Jahre seines Lebens leidend und daher weniger arbeitskräftig war. Keiner dieser Schüler scheint doch von größerer Bedeutung gewesen zu sein, unseres Wissens haben sie keine signierten Arbeiten hinterlassen. Alle die Arbeiten aus Lorenzos Werkstatt, die hier unten besprochen werden sollen, sind nicht signiert, und wenn wir sie auch auf vier oder fünf verschiedene Hände

---

[1] Vgl. Catalogue de la Collection Toscanelli. Florence 1883, pag. 96.

gruppieren können, besitzen wir vorläufig keine Möglichkeit die verschiedenen Gruppen bestimmten Malern zuzuweisen.

Unter anonymen Arbeiten aus Lorenzos Schule gebührt die erste Stelle dem Bilde Nr. 8 in den Uffizien: Christus und die Apostel in Gethsemane. Dies Bild, das bis diesen Sommer auf der Etikette Giottos Namen getragen, hat zu verschiedenen Zeiten bedeutende Aufmerksamkeit erweckt, zuerst durch Ruskin, der es in seinen «Mornings in Florence» als ein Meisterwerk Giottos beschreibt, dann durch Crowe u. Cavalcaselle, die es mit dem von Lorenzo im Jahre 1400 für die Cappella Ardinghelli in Sta. Maria del Carmine ausgeführten Bilde identisch halten und schließlich dadurch, daß es von Dr. Toesca in der Zeitschrift «L'Arte» (1904), wieder als eine Arbeit von Lorenzos Hand veröffentlicht wurde.[1]

Diese, oft wiederholte Zuschreibung ist auch leicht begreiflich, denn das Bild zeigt wirklich Uebereinstimmungen mit Lorenzos frühesten Arbeiten. Erst nachdem wir den qualitativen Wert Lorenzos eigener Arbeiten kennen gelernt haben, können wir das in Rede stehende Werk recht beurteilen.

Die Komposition ist etwas ungefüge doch nicht schlechter, als daß sie von Lorenzo zu Beginn seiner Laufbahn hätte ausgeführt sein können. Christus kniet links auf der oberen und die Apostel sitzen rechts in der unteren Hälfte des Bildes. Zwischen ihnen ragen Felsen empor, die zwar an die auf Lorenzos Bildern vorkommenden erinnern, aber eine mehr schematische Form besitzen; die drei Bäume sind ganz in der Art des Angelo Gaddi behandelt. Von den Figuren ist Christus die am besten gezeichnete, die drei Apostel sind sehr steif und sitzen in unmöglichen Stellungen. Im Vergleich zu den entsprechenden Figuren auf den Fresken im Chiostro degli Oblate sind sie hölzerne Puppen. Dies beruht vielleicht am meisten auf der harten Faltenbehandlung mit einer Menge unruhig gebrochener Linien und tiefer Falten. Bemerkenswert einförmig ist die Stellung ihrer Hände, die alle dieselbe Richtung längs paralleler Linien einnehmen. Der Ausdruck der Figuren hat etwas Gepreßtes und Unnatürliches, das in Lorenzos eigenhändigen Arbeiten nicht existiert, und vielmehr einen Maler mit geringer intellektueller Begabung vermuten läßt. Schließlich ist die Farbengebung so monoton und kraftlos — mit vorwiegendem Braun in der Landschaft — und die Zeichnung so unpersönlich gaddisch,

[1] In dem «Cicerone» (8. Aufl. 1901) wie in dem «modernen Cicerone» wird es Lorenzo zugewiesen.

daß wir dies Bild unmöglich Lorenzo selbst zuerkennen können. — Die Predella, die den Judaskuß und Christus vom Volke verhöhnt bei der Aufrichtung des Kreuzes darstellt, bekräftigt unsere Ansicht in noch überzeugenderer Weise. Die kleinen Figuren haben große plumpe Köpfe, ihre Bewegungen sind eckig, ihr Ausdruck gleichgültig. Wir können keinen einzigen Zug an ihnen entdecken, der einem begabten Anfänger verriete. Sie erinnern uns zunächst an die Darstellungen aus S. Bartolomeus Leben von Lorenzo di Niccolo auf dem großen, signierten Bilde in San Gimignano. Aber, wie gesagt, alle stilistischen Beweise sind in diesem Fall unnötig für den, der sich eine klare Auffassung des künstlerischen Niveaus der eigenhändigen Arbeiten Lorenzos gebildet hat.

Diesem Bilde nahe verwandt ist eine große Madonna in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 501), die ebenfalls kürzlich Lorenzo zugeschrieben worden ist.[1] Maria sitzt auf einem mit hoher Lehne versehenen gotischen Stuhl, den sehr langen Knaben stehend auf ihrem Schoß haltend, ohne daß er aber eigentlich eine Stütze unter den Füßen hat. An den beiden Seiten des Thrones stehen zwei Engel, unterhalb desselben knieen zwei andere. Die Behandlung der Mantelfalten Marias, die symmetrisch über beide Knie fallen und sich eher brechen als biegen, erinnert sehr an den Faltenwurf bei dem schlafenden Jakobus auf dem Gethsemane-Bilde. Der tote, braune Gesamtton ist auch derselben Art wie auf dem oben beschriebenen Bilde, obgleich das Madonnenbild dunkler geworden ist, und durch Restaurierung gelitten hat.

Zu derselben Gruppe wie diese beiden Schülerarbeiten dürfen wir vielleicht noch eine kleinere Madonna zählen, die im Sommer 1904 dem Conte Vecchietti in Bibbiena gehörte, nunmehr aber verkauft sein dürfte. Das Bild stellt Maria auf einem niedrigen Kissen sitzend und den bleisoldatartigen Knaben auf ihrem aufwärts gebogenen Knie balancierend dar. Unter Marias Kissen ist eine sechseckige Plattform angebracht (eine solche gibt es übrigens auch auf der Bologna-Madonna, obgleich sie dort infolge der Verstümmelung des Bildes nur teilweise sichtbar ist), die eine ungeheuer breite Basis zu der so schon kurzen und breiten Madonnenfigur bildet. Die Komposition macht daher einen plumpen Eindruck und die Linienwirkung von Marias

---

[1] S. «Arte» 1904, denselben Artikel von Dr. Toesca, wo auch das Uffizien-Bild wieder Lorenzo zugeschrieben wird. In dem vorigen Jahrgang (1903) der «Arte» publizierte dieser Verf. auch die hier unten erwähnten Madonnen in Bibbiena und Louvre als Arbeiten Lorenzo Monacos.

Figur wird vollständig von dem steifen Knaben verdorben, dessen Mantel in harten, scharf gebrochenen Falten drapiert ist. Hier ist kein Bestreben, Maria und den Knaben in einer konsequenten Linienkomposition der Art, wie sie Lorenzo seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts auf seinen Madonnenbildern anwandte, zu verbinden. Dagegen scheint uns die Madonna sowohl durch ihre Handform und ihren Typus wie durch die Drapierung des Mantels an der linken Seite direkt an die schlafenden Apostel auf dem Gethsemane-Bilde zu erinnern. Wir halten es daher nicht für ausgeschlossen, daß diese Madonna von demselben Künstler herrührt wie die beiden vorigen Bilder. Jedenfalls gehört sie einem Maler, der etwa um 1400—1405 bei Lorenzo gearbeitet hat.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war auch er es, der bei der Ausführung des Krönungsbildes in der National Gallery, obgleich nur als Lorenzos Werkzeug behülflich gewesen ist. Wir haben das Gemälde früher genau beschrieben und da auch den harten und unruhigen Faltenwurf in den Mänteln von Maria und Christus, sowie den bräunlichen Gesamtton hervorgehoben; Charakteristika, die sich auch in den letztgenannten Arbeiten vorfinden. In qualitativer Hinsicht steht jedoch das Krönungsbild bedeutend höher als die selbständigen Arbeiten dieses Schülers.

Ein ganz anders gearteter Künstler aus dem Kreise Lorenzos ist es, der das große Triptychon im Louvre, das dort mit dem Namen des Meisters versehen ist, gemalt hat. Es gehörte früher der Galerie Campana in Rom und wurde auch von Cavalcaselle als ein eigenhändiges Werk Lorenzos beschrieben.[1] — In der Mitte thront S. Laurentius mit einem Buch in der einen und einem Kelch in der anderen Hand und den Füßen auf seinem Rost. Rechts steht Sta. Margareta, links St. Agnes. Alle drei Figuren sind geschweift, der Faltenwurf ist fließend und besonders bei der Mittelfigur etwas schematisch. Es ist überhaupt deutlich, daß der Künstler gesucht hat, sich Lorenzos dekorativer Drapierungsmethode so nahe wie möglich anzuschließen, obgleich seine Auffassung derselben recht oberflächlich ist. Origineller, Lorenzo ganz fremd, ist die Farbengebung: die Töne sind hell und dünn wie stark verdünnte Wasserfarben, ohne jegliche Schatten. Der Heilige in der Mitte trägt eine hellgrüne Dalmatika und darüber einen Mantel in gedämpftem rotviolettem Ton, Sta. Margareta ist in weiß und ziegelrot gekleidet, St. Agnes trägt ein blaßrotes

[1] S. C. C., vol. II, pag. 347.

Untergewand und einen Mantel, der in gelb und rot schillert. Sie entbehren jeglicher Struktur und stehen wie helle Papiersilhouetten gegen den goldenen Hintergrund.

Im Kunstmuseum zu Copenhagen gibt es ein Fragment einer Predella, die Mariä Verkündigung und den heil. Benediktus in Halbfigur darstellt. Crowe u. Cavalcaselle weisen dies Predellenfragment sowie das eben beschriebene Triptychon Lorenzo zu.[1] Sie tun dies ganz folgerichtig, denn diese zwei Arbeiten zeigen Berührungspunkte sowohl in der bleichen ausgewässerten Farbengebung wie in der kalligraphischen Faltenbehandlung. Infolge des kleineren Formats des Bildes, machen jedoch die Figuren einen weniger silhouettenartigen und erstarrten Eindruck als auf dem Louvre-Triptychon. Wir sehen Maria in hellblauem Mantel auf einer mit Goldbrokat überzogenen Bank in ihrem Schlafgemach sitzen, das in hellgrünem Ton gehalten ist. Ihre zinnoberrote Bettdecke leuchtet im Hintergrunde, denselben Ton hat der Mantel des knieenden Engels, während seine Flügel in blau und rot spielen : fast dieselben Nuancen wie auf dem vorigen Bilde. Innerhalb eines gotischen Vierpasses links steht S. Benediktus (in Kniestück) mit seiner Rute in der einen und einem roten Buch in der anderen Hand, links — an der anderen Seite des Bildes — kniet eine weibliche, schwarz gekleidete Figur, wahrscheinlich die Stifterin des Altarwerkes, dem dies Predellenfragment angehörte.

Von ganz entgegengesetzter Wirkung als die beiden letztgenannten etwas leeren und oberflächlichen Schülerarbeiten ist ein kleines Bild, das der Galleria Crespi in Mailand gehört. Es ist nicht mehr als $^1/_2$ m hoch und 30 cm breit, enthält aber sechs ganze Figuren außer der Madonna mit dem Kinde. Es ist selbstverständlich, daß die Ausführung miniaturartig werden mußte ; sie ist mit größter Sorgfalt gemacht, obgleich sie nicht Lorenzos persönliche Farbentechnik zeigt. Das Hauptinteresse gebührt doch in diesem Bilde dem Kompositionsschema. Maria sitzt hoch oben unter dem gotischen Rahmenbogen in der bekannten Stellung auf einer blauen Wolke mit dem steifen, auf ihrem linken Knie stehenden Knaben. Gleich unter ihr fängt zu jeder Seite eine Bogenlinie an, je von drei Heiligen bezeichnet, die so hintereinander gestellt sind, daß der letzte beider Reihen sich dem Mittelpunkt des unteren Bildrandes nähert. In dieser Weise entsteht ein dem Rahmen entsprechender Bogen, und das ganze Bildchen erhält ein

---

[1] S. C. C., vol. II, pag. 347. Im neuen Kataloge des Museums (von Karl Madsen) heißt das Bild nur Florentinische Schule des XV. Jahrh.

formales Gleichgewicht, das eine sehr wohltuende Wirkung hervorbringt. Die Komposition ist originell und wäre Lorenzos durchaus würdig, die Falten sind aber zu scharf gebrochen, der Ausdruck der Figuren ist zu unbedeutend, als daß wir diese Arbeit dem Meister selbst zuschreiben dürften. Eher ist sie von einem begabten Schüler ausgeführt, der während der letzten Lebensjahre Lorenzos bei ihm arbeitete.

Möglicherweise rührt von demselben Künstler auch ein anderes interessantes Bildchen her, das wir indessen nur durch eine Photographie kennen und daher mit einigem Zaudern beurteilen. Es gehört dem Principe Pallavicini in Rom und stellt den Tod des S. Franziskus dar. Der Heilige liegt auf einer Bahre ausgestreckt; der kleinste der Brüder kniet im Vordergrunde, indem er die Seitenwunde des Heiligen untersucht. Am Kopf- und Fußende der Bahre stehen zwei Mönche mit langen Wachslichtern, hinter der Bahre, zwischen derselben und der Klostermauer, sind zahlreiche Brüder versammelt, von denen der eine die Todesmesse liest. Diese Figuren sind zum Teil mit langen, geschweiften Linien gezeichnet, ihre Köpfe sind zwischen den Achseln eingesunken, ihre Proportionierung ist überhaupt bei weitem nicht befriedigend. Der Gesichtsausdruck ist schwach, die Hände klein. Das Ganze aber ist mit ungewöhnlich liebenswürdiger Naivität zusammengestellt und mit einer miniaturartigen Zierlichkeit ausgeführt, die uns ebensosehr wie die Gesichtstypen und Hände der Figuren an das Madonnenbild bei Crespi erinnern.

Einer vierten recht ausgeprägten Künstlerindividualität aus Lorenzos nächstem Schülerkreise begegnen wir in einer Serie von Madonnen, die bisher ziemlich einstimmig Lorenzo zugeschrieben worden sind. Die beste und wahrscheinlich früheste derselben gehört Mr. Lœser in Florenz, die folgende ging aus der Sammlung Campana in den Louvre[1] über, die dritte gehörte Toscanellis Sammlung und ist uns nur in Photographie[2] bekannt, die vierte und letzte ist kürzlich dem Museum in Berlin einverleibt worden, wo sie auch unter Lorenzos Namen ausgestellt ist.[3] Außerdem dürften demselben Künstler zwei Altarflügel zuzuschreiben sein — beide zwei stehende Heilige darstellend — die der Collegiata-Galerie in Empoli gehören.

---

[1] Vgl. C. C., vol. II, pag. 347. Siehe Anmerkung S. 165.

[2] Das Bild ist auf Tafel 25 im Katalog der Toscanelli-Sammlung reproduziert, Jacopo di Mino del Pellicciaio zugeschrieben. Nach der Reproduktion zu urteilen war das Bild stark übermalt.

[3] Nr. 1123 A.

Die Komposition auf diesen Bildern ist dieselbe, die wir bei Lorenzos Madonnen kennen: Maria sitzt auf einem niedrigen Kissen mit dem rechten Bein gekrümmt unter sich, auf dem linken Knie hält sie den Knaben sitzend oder stehend (Berlin). Ihre Haltung ist auf den verschiedenen Bildern mehr oder weniger geschwungen; am wenigsten auf dem frühesten (Lœser), am meisten auf dem letzten (Berlin). Der Kopf ist langgestreckt mit breiter Stirn und etwas nach innen gebogener langer Nase; der Gesichtsausdruck ist sehr einfältig. Der Knabe ist kolossal, sein Kopf so groß und dick als wäre er geschwollen. Er ist auch nicht in so intimen Zusammenhang mit der Mutter gebracht wie bei Lorenzos eigenhändigen Arbeiten. Bezeichnend für diesen Meister ist ferner Marias Handform sowie die Finger. Die Hand ist sehr schmal mit langen Fingern, die zumal bei den späteren Madonnen (Louvre, Toscanelli, Berlin) rund, beinahe wie gedrechselt sind, nicht platt wie dies bei Lorenzo gewöhnlich ist. Die Linienführung ist im höchsten Grade fließend, sowohl Maria wie der Knabe sind ranke, geschwungene Figuren. Der linke Seitenkontur ist übertrieben ausgedehnt, so daß die ganze Gestalt etwas Unsicheres und Schwankendes erhält, was bei der Berliner Madonna am meisten hervortritt. Ein Vergleich zwischen dieser und Lorenzos auf das Jahr 1413 datierten Madonna bei Ms. Masson in Amiens ist recht lehrreich. Die beiden Bilder sind nämlich auf ganz gleiche Weise komponiert: Maria hält den Knaben, mit beiden Händen stehend auf ihrem Knie, auf dem einen Bilde biegt er sich aber nach innen und erfaßt das Kopftuch der Mutter, wodurch der rechte Kontur der Gruppe geschlossen wird, auf dem anderen wieder macht er eine ganz unmotivierte Biegung nach außen. Ms. Massons Madonna zeigt schon eine für Lorenzo ungewöhnlich langgestreckte, spröde Komposition, bei der Berliner Madonna sind indessen die Linien des Oberleibes noch länger und mehr ausgeschweift und die Mantelfalten auf dem Boden rechts kalligraphisch geschnörkelt. Ferner ist der Unterschied zwischen den Händen zu bemerken, die bei Lorenzo etwas groß und steif, bei dem Schüler schmal, mit langen, eleganten Fingern gebildet sind, sowie schließlich der Unterschied in den Typen und dem Ausdruck der Madonnen. Alle diese Verschiedenheiten sind aber eigentlich nur Gradunterschiede und können bei flüchtiger Betrachtung leicht übersehen werden, besonders von denen, die sich nicht in Lorenzos eigenhändige Werke vertieft haben. Uns ist es indessen klar, daß Lorenzo die betreffenden Madonnen nicht eigenhändig ausgeführt hat, obgleich es möglich ist,

daß sie in seinem Atelier entstanden sind, und zwar jedenfalls nicht vor dem Jahre 1415.[1]

Wie schon betont, tritt auch eine gewisse Entwickelung innerhalb dieser Madonnenfolge zutage. Die Altarflügel in Empoli und Lœsers Madonna zeigen noch keine so ausgeprägten Sonderzüge wie die Bilder im Louvre und in Berlin, sie schließen sich aber doch — sowohl durch die Typen als durch den Faltenwurf — dem betreffenden Schüler näher an als dem Meister selbst. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieser begabte Schüler einer unter denen ist, die auf den angeführten Dokumenten aus der Zeit 1420—22 vorkommen, denn er ahmt die letzte Phase in Lorenzos Stilentwickelung nach. Da wir aber keinen Anhalt zur Wahl des richtigen Namens haben, können wir ihn vorläufig nur den «Madonnenmeister» nennen.

Noch eine Madonna, die zwar in manchem mit der zuletzt beschriebenen Aehnlichkeit hat, aber doch nicht demselben Künstler zugewiesen werden kann, da sie ihm qualitativ nachsteht, sei hier erwähnt. Das Gemälde gehört der Cookschen Sammlung in Richmond (Nr. 9 «Lorenzo Monaco») und befindet sich in ausgezeichnetem Zustand. Die Farben sind klar und leuchtend. Maria trägt ein weißes Untergewand und einen hellblauen Mantel, der Kittel des Knaben ist ametistrot, den Fußboden bedeckt ein mit Goldornamenten gezierter Teppich. Marias sehr langer und weiter Mantel legt sich in bauschigen, unregelmäßigen Falten auf den Boden ohne Rücksicht auf klare, dekorative Linien. Ihre Hände sind sehr klein mit fadenartigen Fingern, ihr Antlitz ist in jeder Hinsicht höchst unbedeutend. Auch der Knabe ist ungewöhnlich klein. Das Bild macht überhaupt den Eindruck von einem Miniaturmaler herzurühren, der gewöhnt war sich in kleinlichen Formen und klaren, leuchtenden Lokalfarben zu bewegen und bei Lorenzo arbeitete, als dieser in der Mitte seiner Wirksamkeit stand.

Außer diesen Schülern in eigentlichstem Sinne gab es noch einen Kreis von Malern in Florenz, die sich an Lorenzo anschlossen, trotzdem sie von anderen Unterricht genossen und schon eine gewisse Erfahrung gewonnen hatten. Es war der Nachzug der großen Phalanx des XIV. Jahrhunderts; die Schwächeren derselben lebten noch von den angelesken Traditionen, die Begabteren suchten sich etwas von der Ausdrucksweise der «modernen» Kunst anzueignen. Ihr Verhältnis

---

[1] Unter Lorenzos eigenhändigen Arbeiten ist die Thorwaldsensche Madonna am ehesten gleichzeitig mit den in Rede stehenden Bildern. Ein Vergleich dieser Madonna mit der Lœsers läßt den Unterschied zwischen dem schaffenden Künstler und dem geschickten Epigonen deutlich hervortreten.

zu Lorenzo Monaco dürfte recht verschiedenartig gewesen sein, nach dem ungleichen Einfluß zu urteilen, den seine Kunst auf ihre Produktion ausgeübt. Es kann nicht in Frage kommen hier alle die Bilder aufzuzählen, die Beeinflussung seitens Lorenzo bekunden, nur einige markante Beispiele sollen angeführt werden.

Der interessanteste unter Lorenzos entfernteren Nachfolgern ist ein Maler, der von uns früher «il Maestro dal bambino vispo» benannt worden ist, weil der Knabe auf allen seinen Madonnenbildern ein sehr lebhaftes Temperament zeigt und häufig in momentanen, kindlich bewegten Stellungen vorkommt.[1] Die Madonna auf diesen Bildern sitzt meistens wie bei Lorenzo auf einem niedrigen Kissen mit dem einen Bein unter sich gekrümmt, oft breitet sich über ihr längliches Gesicht ein zufriedenes Lächeln, wenn sie ihren Knaben betrachtet. Auch in der Behandlung des Faltenwurfes schließt sich dieser Maler Lorenzo Monaco nahe an. Er zeichnet lange, fließende Falten, ja sogar noch längere und fließendere als wir bei Lorenzo selbst finden, eine Uebertreibung, der sich auch andere unter den Epigonen schuldig machen. Jedenfalls aber erinnern seine Madonnen zuweilen so stark an die Lorenzos, daß sie auch von kompetenten Kunstkritikern unserm Meister zugeschrieben worden sind. Dies ist z. B. mit dem schönen Madonnenbilde bei Professor G. Voss in Berlin und dem ungewöhnlich dekorativen Flügelbilde im Museum zu Bonn geschehen.[2] Bei einem eingehenden Studium dieser Bilder sowie der Madonnen in den Uffizien (drei Bilder), bei Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai und derjenigen, die bei florentinischen Kunsthändlern vorkommen, finden wir doch leicht, daß der Meister sich recht wesentlich von Lorenzo unterscheidet. Er hat andere Typen, andere Hände und höchst unregelmäßige Figurenproportionen; seine Farbenskala, in der das karminrot vorherrscht ist Lorenzo ganz fremd. Außerdem scheint er immer etwas zu erzählen zu haben, er bekundet ein psychologisches Interesse, welches das was wir bei den verspäteten Malern des Trecento zu finden gewohnt sind, bedeutend überragt. Sein unter Lorenzos Einfluß ausgebildetes dekoratives Gefühl ist auch weniger flau und unpersönlich als bei den meisten Zeitgenossen derselben Kategorie. Wie wahrhaft dekorative Effekte er erreichen konnte, zeigt

---

[1] Vgl. «Arte», Sept.—Okt. 1904.

[2] Dieses Bild ist vom Museum in Berlin hingebracht (Katalog Nr. 1123) und zwischen zwei Flügeln eines anderen Künstlers aufgestellt. Auch C. C. nehmen es unter Lorenzos Arbeiten auf; S. vol. II, pag. 346. Möglicherweise wurde es ursprünglich für die von dem Kardinal Corsini gestiftete Kapelle im Dom zu Florenz gemalt. S. hierüber Näheres in unserem Artikel in «Arte», Okt. 1904.

uns der Altarflügel in Bonn, Laurentius, Magdalena und einen knieenden Stifter darstellend; wie übertrieben in der geschweiften Zeichnung der Figuren er werden konnte, bekundet besonders die Darstellung von Mariä Himmelfahrt zu Stia in Casentino.

Dem obengenannten Künstler nahe verwandt ist ein Maler, dessen Hauptwerke im allgemeinen mit dem Namen «Jacopo da Casentino» bezeichnet worden sind, einem Namen, den man neulich in «Giovanni del Ponte» zu verändern versucht hat.[1] Welchen Namen er auch geführt haben mag, deutlich ist es, daß er ein Zeitgenosse Masaccios und Lorenzo Monacos war, zwischen denen er seinen Weg zu finden suchte, ohne zu sehr nach dieser oder jener Seite hin zu neigen. Welch großen Einfluß Masaccios monumentaler Figurenstil auf ihn ausübte, geht aus der Petrus-Predella in den Uffizien und dem großen Triptychon in der National Gallery hervor, das in dem Mittelstück Johannes' des Evangelisten Himmelfahrt und auf der Predella drei vorzüglich komponierte Szenen aus dem Leben des Heiligen zeigt. Doch auch in diesen Bildern ist Lorenzo Monacos Einfluß im Faltenwurf der Mäntel sichtbar, und noch deutlicher tritt er auf dem Verkündigungsbild desselben Künstlers in Stia (Casentino) sowie in seiner kleineren Darstellung desselben Motivs bei dem Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai hervor. Auf dem letztgenannten Bildchen sehen wir Maria mit dem in weiten, kalligraphischen Falten arrangierten Mantel auf dem bloßen Fußboden sitzen und den wie ein gespannter Bogen geschwungenen Engel mit gewaltiger Schnelligkeit auf Maria zuschweben. Im übrigen aber ist zu betonen, daß die Reminiszensen von Lorenzo bei diesem Maler recht oberflächlich sind; sein dekoratives Gefühl ist nur wenig abgeschliffen (s. die Triptycha in Chantilly und den Uffizien) und seiner Auffassung fehlt die Liebenswürdigkeit, die wir bei dem «Maestro dal bambino vispo» gefunden haben.

Unselbständiger, aber kaum roher als «Giovanni del Ponte» ist der mit ihm ungefähr gleichzeitige «Andrea da Firenze» (wahrscheinlich alias Andrea di Giusto), dessen künstlerische Produktion wir auch früher in Kürze charakterisiert haben.[2] Er geriet gegen das Ende seines Lebens, das sich wahrscheinlich bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts erstreckte, unter den Einfluß wirklicher Quattrocentomaler und verlor dabei eigentlich jeden festen Boden unter den Füßen, denn seine formale Geschmeidigkeit war nur geringfügig. (S. die drei Fres-

---

[1] Siehe einen uns jedoch unbekannten Artikel von Conte Carlo Gamba in «Rassegna d'Arte» 1904.

[2] Siehe «Arte». Sept.—Okt. 1904.

ken, die er in der Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato ausgeführt.) Auch genierte er sich nicht noch im Jahre 1435 Lorenzos Monte-Oliveto-Triptychon (1406—1410) vollständig zu plagieren mit Hinzufügung einer Predella, die er hauptsächlich von Fra Angelico entlehnt zu haben scheint. Andreas Triptychon hängt gegenwärtig in der Galerie zu Prato ganz nahe einer eigenhändigen Arbeit Lorenzos und liefert uns eine ausgezeichnete Gelegenheit zu konstatieren, worin eigentlich die persönlichen Feinheiten von Lorenzos Stil bestehen.

Zu ganz derselben Generation gehört auch Parri Spinelli. Er starb erst 1452, seine Arbeitskraft war aber bereits früher zeitweise durch Wahnsinn gestört worden. Dies erklärt vielleicht, weshalb seine Malereien verhältnismäßig selten sind; dagegen sind seine Zeichnungen zahlreich.[1] Wahrscheinlich widmete er auch den größten Teil seiner Jugendkraft der Unterstützung seines alten Vaters Spinello Aretino in dessen umfassenden Arbeiten. Vasari behauptet auch, daß Parri bei Ghiberti gearbeitet hätte und mit Masolino auf intimem Fuße stand.[2] Weder das eine noch das andere ist unmöglich, die Hauptsache ist aber, daß Lorenzo Monaco Parris künstlerisches Ideal wurde. Der aretinische Kunstkritiker, der übrigens seinem Mitbürger einen der höchsten Plätze unter den Künstlern der Zeit zuerkennt, berichtet, daß Parri um in seiner Ausdrucksweise größere «Bravour» zu erreichen, die Figuren 10 bis 12 Kopflängen zeichnete, (während andere Künstler sie 10 Kopflängen zu machen pflegten), und sie außerdem stets in Bogen ausschweifte. Aus dieser Beschreibung seines Stiles geht ja schon Parris Verhältnis zu Lorenzo Monaco hervor: sein Bestreben den späten Stil des Meisters nachzuahmen, der sich vor allem durch lange, geschwungene Figuren auszeichnete. Parri übertreibt aber die Schwächen und entbehrt durchaus Lorenzos Schönheitsgefühl. Dies tritt vielleicht am besten auf der Kreuzigungsfreske in S. Domenico zu Arezzo hervor. Zu beiden Seiten der steifen Christusfigur stehen Maria und Johannes wie zwei Flitzbogen gegeneinander gespannt; auf der oberen Hälfte des Gemäldes, wo wir u. a. S. Niccolo sehen, der einen Henker hindert einen Unschuldigen zu köpfen, macht der Henker mit dem gezogenen Schwert eine wahrhaft akrobatische Biegung nach hinten. Etwas weniger manieriert erscheint Parri auf seinen Tafelgemälden,

---

[1] Folgende Zeichnungen von Parri sind in den Uffizien ausgestellt: Rahmen 7: Nr. 24. 31. 34. 37. 60 (diese mit Parris Namen). Rahmen 10: Nr. 36. 38. Rahmen 9: Nr. 26. 33. 35. Rahmen 8: Nr. 25. Rahmen 7: Nr. 32; alle die letztgenannten werden der «Scuola Giottesca» zugeschrieben.

[2] Vasari, vol. II, pag. 276.

die jedenfalls nicht in so großer Anzahl vorkommen wie seine Fresken in Arezzo. Wir kennen nur zwei kleine stehende Heilige — S. Franziskus und Sta. Catarina — in den Uffizien (Nr. 49. 50. «Ignoto») und eine etwas größere Madonna (112×61 cm), die dem Kunsthändler Julius Böhler in München gehört.[1] Die Madonna sitzt merkwürdig genug nicht wie bei Lorenzo auf einem niedrigen Kissen sondern auf einer steinernen Bank mit gotischer Rücklehne, den plumpen Knaben in den Armen haltend. Ihr Gesicht ist sehr in die Länge gezogen, mit einer einwärts gebogenen Nase und einem kleinen Kirschenmund, an den Madonnentypus bei dem «Maestro dal bambino vispo» erinnernd, ihre Hände sind sehr groß mit langen, fadenartigen Fingern. Der Faltenwurf ihres Mantels könnte indes kaum getreuer dem Lorenzos nachgeahmt sein. Wie der «Maestro dal bambino vispo», so sucht auch Parri die Konsequenzen aus Lorenzos fließender Faltenbehandlung zu ziehen, er tut es aber mit weniger Geschmack und Sinn für das Gleichgewicht als der Erstgenannte, ihm fehlt überhaupt ein frisches und ursprüngliches Gemüt, aber keineswegs Begabung. Parri ist ein Dekadententypus derselben Art, bloß etwas geringer, wie Rosso Fiorentino.

Wie Parri, so dürfte auch Lorenzo di Niccolo den ersten Unterricht von seinem Vater, Niccolo die Pietro Gerini, erhalten haben, und er ist einer von denen, die den alten gaddischen Traditionen am treusten und längsten anhingen. Das beruhte wohl zum großen Teil auf seiner schwachen intellektuellen Begabung, denn die Künstler, die bis in die 40er Jahre hinein lebten, suchten doch im allgemeinen die überlebte alte Ausdrucksweise durch moderne Stilelemente zu modifizieren. Noch im Jahre 1438 malte Lorenzo di Niccolo seine große Darstellung von Marias Krönung (in S. Domenico zu Cortona) in nächster Uebereinstimmung mit Lorenzo Monacos Darstellung desselben Motivs, obgleich sowohl Fra Angelico wie Fra Filippo schon damals ihre Krönungsbilder mit ganz verschiedener Komposition ausgeführt hatten. Lorenzo Monacos Einfluß auf Lorenzo di Niccolo zeigt sich übrigens in mehreren Beziehungen, ohne doch jemals vorherrschend zu werden. So dürften wir z. B. Lorenzo di Niccolo zwei kleinere, dem Museum in Pisa und dem Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai in Florenz zugehörige Madonnenbilder zuschreiben, die beide oft Lorenzo Monaco gegeben worden sind,[2] weil sie dieselbe Kom-

---

[1] Durch Dr. Frizzoni haben wir eine Photographie des Bildes empfangen, das bei seinem Besitzer wahrscheinlich einen etwas bekannteren Namen trägt.

[2] Vgl. P. Schubring: Pisa (Berühmte Kunststätten 16) pag. 130. Die Madonna in Bartolinis Sammlung gilt auch für eine Arbeit Lorenzo Monacos.

position zeigen, die wir aus seinen Madonnenbildern kennen. Die plumpe Figurenzeichnung und die grobe Malweise schließt jedoch jeden ernsthaften Gedanken an Don Lorenzo aus. Aber auch in den übrigen späteren Arbeiten Lorenzo di Niccolos empfinden wir oft einen Nachhall von dem Stil des schon lange verstorbenen Meisters, besonders in dem Bestreben nach einem fließenden Faltenwurf (s. z. B. die großen Tabernakel im Palazzo Serristori in Florenz und in S. Domenico zu Villamagna). Im Vorhergehenden haben wir übrigens schon Bilder Lorenzo di Niccolos mit Lorenzo Monacos näher verglichen und gefunden, daß auch wenn ähnliche Kompositions- oder Linienmotive vorkommen, ein großer Unterschied in ihren Arbeiten vorwaltet, ein Unterschied, der den Abstand zwischen einem Künstler und einem Handwerker bezeichnet.

Eine andere recht bedeutende Darstellung von Marias Krönung — mehr bekannt als die Lorenzo di Niccolos, weil sie in Florenz bleiben durfte — sei hier erwähnt, da sie offenbar unter dem Einfluß von Lorenzo Monacos erhabenem Bilde entstanden ist. Das Gemälde befindet sich in der Akademie (Nr. 142) und fesselt die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht zum mindesten durch seine eigentümliche Farbenstimmung. Diese ist hell und bunt, nicht aber infolge klarer, distinkter Lokalfarben, sondern schimmernd mit gebrochenen, teilweise etwas grellen, schlecht zusammenklingenden Tönen (überwiegend roten und grünen). Die Komposition ist mit dicht stehenden Heiligen auf dieselbe Weise wie die Lorenzo di Niccolos überfüllt, und diese sind alle in lange, schleppende Mäntel gekleidet, die sich in fließenden Falten und Wellenmotiven drapieren, die auf Beeinflussung seitens des Lorenzo Monaco hindeuten. Möglicherweise ist der Meister dieser Arbeit — den wir früher «Compagno di Bicci» benannten[1] — in Lorenzos Bottega als Miniaturmaler erzogen worden; seine persönliche Farbenskala bekundet nämlich nahe Verwandtschaft mit der Miniaturmalerei der damaligen Zeit. Seine Madonnen, die gar nicht ungewöhnlich sind, zeigen indes nicht Lorenzo Monacos klassische Komposition, sondern sitzen auf einer hohen Steinbank oder auf einem gotischen Stuhl und vor ihnen knieen gewöhnlich Engel mit Lilienvasen. Die bekannteste ist die in den Uffizien (Nr. 48); eine vorzügliche Jugendarbeit gehört der Galerie in Pisa, andere Madonnen finden sich bei dem Grafen Lanckoronski in Wien, Sir Hubert Parry in England,

---

[1] In der Januar-Nummer des «Rassegna d'Arte» 1905 publiziert B. Berenson ein Fresko dieses Meisters in Staggia, auf dem er sich Francesco Rosselli bezeichnet hat.

Bankier Steinhäuslin in Florenz, sowie ein großes aber sehr zerstörtes Triptychon in der Collegiata-Galerie in Empoli. Auf allen diesen Bildern zeigt Maria den gleichen selbstzufriedenen Ausdruck und kräftigen Typus mit hoher Stirn, gerader Nase, kleinem Mund und breiten Augen, und der Knabe sitzt hieratisch steif. Der Zusammenhang mit Lorenzo Monaco tritt am besten in der Drapierung der Gewänder bei den knieenden Engeln zutage.

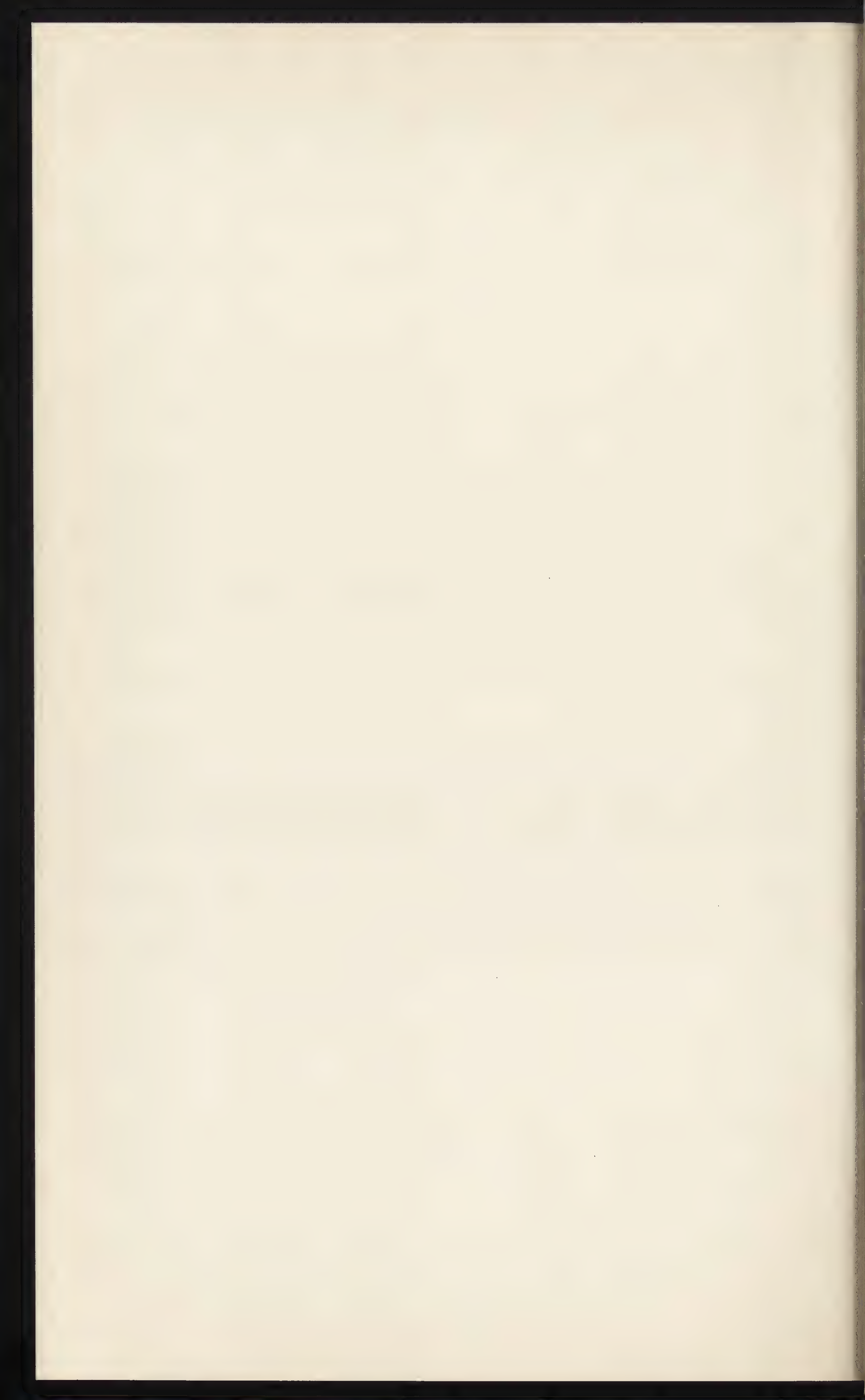
Wollte man mit absoluter Vollständigkeit alle die Künstler oder Kunstwerke anführen, die eine Beziehung zu Lorenzo Monacos Stil bekunden, bliebe noch vieles übrig. (So z. B. malte und modellierte Bicci di Lorenzo[1] Massen von Werken die unter Beeinflußung von Lorenzo Monaco und Ghiberti entstanden.) Dabei würde aber kaum etwas Neues von Wert zutage gefördert, diese Maler liefern keinen neuen Stoff zur Charakteristik der Schule Lorenzos. Was bedeutet es ob die Anzahl seiner Epigonen zwanzig oder dreißig betrug, da doch keiner der Ungenannten in persönlicher Weise Lorenzos typische Stilprinzipien erweitert hat. Das Angeführte dürfte indessen genügen um zu zeigen, daß die Bedeutung des einsamen Kamaldulensermönches in der Kunstgeschichte nicht auf die kurze Dauer seiner Wirksamkeit und seine wenigen wirklich erhaltenen Arbeiten beschränkt ist, sondern daß er vielmehr einen großen Einfluß auf einige der hervorragendsten jungen Talente in Florenz ausübte und lange nach seinem Tode das künstlerische Ideal aller der Maler blieb, die sich der realistischen Quattrocentokunst nicht völlig anzuschließen vermochten.

---

[1] Eine interessante Federzeichnung in der Beckerathschen Sammlung im Kupferstichkabinett in Berlin möchten wir diesem Meister zuschreiben. Sie zeigt die linke Hälfte einer Darstellung der Geißelung Christi (?) mit dem thronenden römischen Hauptmann und mehreren Soldaten. Der Faltenwurf bei diesen sehr gut gezeichneten Figuren zeigt deutlichen Einfluß von Lorenzo Monaco. Bicci di Lorenzo scheint überhaupt liebenswürdiger als Zeichner und Tonbildner gewesen zu sein als in seinen Gemälden.

# BEILAGEN UND VERZEICHNISSE.

---



## DOKUMENTARISCHE NACHRICHTEN ÜBER DON LORENZO MONACO UND SEINE ARBEITEN.

I.

Don Lorenzo di giovani del p(o)polo di san michele de bisdomini di firenze che prima ave(v)a nome piero fece la sua p(ro)fessio(n)e i(n) q(ue)sto mo(n)astero a di X di dice(m)bre nel MCCCLXXXXI ave(n)do primo co(m)piuto lan(n)o del suo noviziato. Incapitolo i(n) dca notte i(n) prese(n)za di tutto il conve(n)to nelle mani di don michele ghiberti priore di questo mo(n)astero. E poi la mattina seg(uen)te si lesse la scrit(tu)ra della sua p(ro)fessione secondo l'usa(n)za in presenza di dco celebra(n)te la messa e degli altri frati ed molti scolari. E allora ricevette labito della chocolla dal dco priore era allora d'an(n)i — — — — partissi di di — — e ritorno morto.

(Arch. di Stato: Corpr. Relig. Sopr. 86. Registro Vecchio Nr. 95 c. 90.)

II.

Don Lorenzo di Johani del pop(olo) di san michele bisdomini fece la sua p(ro)fessio(n)e a di X di dicebre 1391 prima incap(ito)lo e poi inchiesa alla messa del con(v)ento nelle mani di don michele ghiberti n(ost)ro priore inpresentia degli altri frati — — — — — partissi q(ui)nci a di — — — — fu ordinato a IIII ordini minori di dicembre 1391 fra due volte p(er) dco vescovo de cipolloni e al subdiaconato di 21 di settembre 1392 p(er) dco messer Jacopo altoviti vescovo di fiesole e al diaconato per messer frate nofri di 26 febraio 1395. Obiit XXIIII maij hic sepultus.

(Arch. di Stato: Corpr. Relig. Sopr. 86. Registro Nuovo Nr. 96 c. 41.)

III.

Memoria come a di 29 di gennaio 1414 ve(n)demo avita a don Lorenzo dipintore da siene del nostro ordine una nostra casa co(n) sporto posta q(ui) diri(m)petto anoi: a prima via; a II° lacasa dove stette luca di geri; a III° messer maso delli albizi; a IIII° una altra cosa nostra dove sta al presente — — — — — — collorto didietro i(n)fino a beni di messer maso: Come a disegnato per s(c)iepe p(er) fior(ini) 80; iquali avemo dallui conta(n)ti e doppo la sua morte torna anoi liberamente co(n) ogni

co(n)cime che nauesse fatto su: doue no(n) stesse don lorenzo in Firenze siamo tenuti dapigionarla e dare a lui lapigione. Aè da noi una scripta di q(ue)sta sustantia.

(Arch. di Stato: Corpr. Relig. Sopr. 86. Registro Vecchio Nr. 95 c. 65.)

IV.

Frate Lorenzo, frate negli Agnoli di Firenze. Costuj dipinse in detto-luogo la tauola dell'altare maggiore in detta chiesa, con grande ornamento lauorata, et molte altre cose in detta chiesa.

Et in Santa Trinita la cappella delli Ardinghelli, doue sono le immagini di Dante et del Petrarca; la cappella de Bartolini in detta chiesa, doue è lo sponsalitio di Nostra Donna.

Frate Lorenzo, frate negliAgnioli, dipinse la tauola dello altare maggiore di decta chiesa et in Santa Trinita la cappella delli Ardinghelli, doue sono le immagini di Dante et del Petrarcha et la cappella de Bartolini in detta chiesa, doue dipinse lo sponsalitio di Nostra Donna.

(Il Libro di Antonio Billi. edit. Frey. Berlin 1892. Pag. 18—19. Links copia Strozzianus ca. 1570—80; Rechts Copia Petrei ca. 1565—70.)

In Codice Magliabecchiano finden wir fast wörtlich dasselbe das hier oben in der Copia Strozzianus mitgeteilt ist. Siehe Cod. Magl. edit. Frey Pag. 95.

V.

De Laurentio & Bartolomeo Pictoribus Monachis & Ambrosii Epistola de obitu Mathæi Prioris. Cap. 18.

Reflorebant ad Angelos per eos dies duo insignes pictores: quorum Laurentius Florentinus, Thadei Gadij imitator, Templum tabulis primus exornavit & Angelorum & Sancti Benedicti. Deinde pinxit ad Templum Sanctae Trinitatis Sacellum Bartholinorum atque Ardinghellorum, ubi effigiem Danthis atq. Petrarcae scitè expressit: in Sancti Petri Aediculam Fieravantum. Fecitq. alias insignes picturas apud Carthusiam, multisq. aliis in locis, quae à Georgio Vasario recensentur & longe plura fecisset, nisi Apostematis ulcere extinctus fuisset anno 1419. — — — —

(Agostino Fortunio: Historiarum Camaldulensium. Florentia 1575. Pars Posteriore. Venetijs 1579. Pag. 126.)

VI.

Fiorì sotto il Priore Matteo un celebre e famoso Pittore che fu Don Lorenzo d'Albizio Fiorentino, che ritenne sempre la maniera di Taddeo Gaddi. Miniò con grand' arte molti libri da coro, non solo in questo Monastero ma ancora a Camaldoli. L'anno 1413 a tempera dipinse la tavola dell'Altar maggiore di questo venerabile luogo: in Santa Trinità dipinse a fresco da Cappella degli Ardinghelli ove ritrasse al naturale Dante e il Petrarca, illustri e celebri Poeti; e quella de' Bartolini: in S. Pietro Maggiore quella de Fioravanti; fece una tavola in S. Jacopo Sopr' Arno; una in S. Salvadore di Camaldoli di Firenze, una in S. Piero Scheraggio; una in S. Michele in Borgo di Pisa; una in S. Pierino d'Arezzo; una in Santa Croce di Firenze; e molte altre. Fu da Eugenio IV Sommo Pontefice dispensato di mangiar carne in detto monastero per la sua gran,

virtu; ed egli li minio un messale con tant'arte, e disegno, che è una delle cose piu rare, le quali si ritrovino nella Cappella Papale. Insegnò questa nobil'arte a diversi monaci, e a Francesco Fiorentino che dipinse il tabernacolo che fu il canto di Santa Maria Novella a sommo di Via della Scala. Dallo star chinato li venne una postema così pestifera che lo ridusse all'ultimo di sua vita nell'età di 55 anni. Fu sepolto nel Capitolo degli Angioli con sommo dolore de suoi Discepoli; come lo registra Giorgio Vasari nella sua vita a carte 217.

(Don Gregorio Farulli: Istoria Cronologica del nobile, ed antico Monastero degli Angioli di Firenze. Lucca MDCCX. Pag. 31.)

Derselbe Verf. wiederholt diese Mitteilungen über Don Lorenzos Arbeiten in seinem Buche «Teatro storico del Sacro Eremo di Camaldoli.» Lucca MDCCXXIII. Pag. 79. Die einzige Veränderung von Interesse in der späteren Redaktion ist, daß der Verf. sagt: «Lorenzo miniò con gran maestria i libri del coro de questo monastero (degli Angioli) del Duomo di Firenze, dell' Eremo di Camaldoli e di altri luoghi pij.»

VII.

Das Bild betreffend, das Lorenzo für die Cappella Ardinghelli in Sta Maria del Carmine malte.

1398 a di 21 di Ottobre wird dem Maestro Andrea Joh(an)is legnaiuolo 10 Fiorinen gezahlt «pro una tabula lignaminis cum civor(iis) et aliis fornimentis ab es empta pro altare cappelle noviter facta in ecclesia fratrum sancte Marie del Carmino de florentia pro anima Chiari Ardinghelli.»

1398 a di 18 di novembris Andrea Joh(an)is legnaiuolo per quodam laborerio per eum noviter facto i(n) quodam tabula alias ab eo empta pro altare u. s. w. — — Intotume florenos duos.

1399 a di 3 Jànuaris Dopno Laurentio Joh(a)nis prdc̄o ordinis fratrum S. Me de Agnolis de florentia pro parte laborerii picture fiende fiende (sic!) per eum in tabula noviter empta pro cappella noviter facta pro anima Chiari de Ardinghellis in ecclesia sancte Marie del Carmino de florentia florenos decem auri.

1399. 9. April. Dopno Laurentio Joh(a)nis ordinis fratrum degli angelis de florentia pro parte laboreo picture fiende per eum in tabula pro cappella u. s. w. — — — florenos X.

1400. 21. April. Dopno Laurentio Joh(a)nis ordinis fratrum Sancte Marie de Agnolis de florentia pro resto solutionis picture per eum facte in quadam tabula pro altare supradicte capelle florenos triginta quinque.

(Arch. di Stato: Bigallo, Stanziamenti dal 1395 al 1400. Libro 2.)

Nach diesen Auszahlungen würde also der Maler im ganzen 55 Fiorinen für das Altarbild erhalten haben. In derselben Kapelle wurden Fresken von Lorenzo di Salvi ausgeführt, für die er am 3. Januar 1398, 22. Mai 1399 und 21. April 1400 Zahlungen einnimmt. (Die oben mitgeteilten Zahlungsurkunden sind in unvollständiger Weise in einem Artikel von Arnoldo Cocchi in Miscellanea d'Arte, Sept. 1903 zitiert.)

Aus G. Milanesis Notizen, die jetzt der Stadtbibliothek in Siena gehören, wollen wir folgenden Auszug mitteilen, aus dem deutlich hervorgeht, daß Lorenzos Bild für die Cappella Ardinghelli in Carmine die Verkündigung darstellte.

In Chiaro Ardinghellis Testament heißt es — — — — — «Vuole essere seppellito al luogo de Frati di S. Maria del Carmine di Firenze e coll' abito de detti Frati nell'avello di esso testatore posto nel d:o luogo nella cappella del d:o testatore chiamata volgarmente La Cappella dell' Annunziata — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — Ordine a suoi fidecommissari ed esecutori testamentari di fare edificare una Cappella nel luogo de detti frati di S. Maria del Carmine di Firenze dove meglio lo parrà e piacerà ad laudem et reverentiam omnipotentis domini nostri X-sti et beate gloriose semper Virginis Marie, sub vocabulo S. Niccolaj, Santi Martini et Sanctarum Margherite et Caterine virgini, et in dicta cappella facere fieri arma dicti testatoris. —»

(Arch. Diplomat. Pergamene del Convento del Carmine 1377 4. Agosto).

Dieselbe Kapelle wird im Jahre 1440 infolge einer Restauration als «Cappella sub vocabulo Annunziata» genannt.

(Arch. di Stato: Libro di Delib. e Stanz. di Compag. di S. Maria del Bigallo).

## VIII.

Das Altartriptychon betreffend, das Lorenzo für Monte Oliveto malte.

1406 Item richordo ch'io ebi da Bartolo Istrada per frate Giovanni Istrada L. XV. s. VIIII d. VIII: anne auto frate Lorenzo che dipinge la tavola di frate Giovanni Istrada a di XI di luglio L. XV. s. VIIII. d. VIII.

(Arch. di Stato Conventi Sopr. Monte Oliveto Libro di richordi Nr. 55 C. 63.)

I nomine domini amen. Item diede Bartholo e per lui da Nicholò di Giusto Covaregli e per frate Giovanni diede a frate Lorenzo dipintorore (sic!): porto Checcho d'Antonio a di 20 di giungno 1411 fior 10.

(Arch. cit. Nr. 81 C. non numerat.)

Diese beiden Zahlungsposten sind von Dr. G. Poggi mitgeteilt in seinem Artikel: «La chiesa di San Bartolommeo a Monte Oliveto.» Miscellanea d'Arte. April 1903.

## IX.

Verschiedene Bilder und Miniaturen betreffend, die Lorenzo für die Klosterkirche Sta Maria Nuova ausführte.

1406. 10. novembre. A Don Lorenzo fue degli angnoli e di poi si riparava i(n) sa(n) bartolo del corso di dco f. dieci dor(o) p(er) dipintura d'una tavola di sco Chosma e damiano f dieci dor(o) levati dal qua(derno) L di cassa a c. IIII.

(Arch. di Sta Maria Nuova. Uscita 1404—1406.)

1412. 20. giungno. A Paolo e francesco banchini 2 fratelli lengnianioli a di dco (XX di guingno) f dicia sette nuovi di zecca p(er) p(ar)te di lengniame avemo dallo(ro) piu fae al memo(riale) s(egnato) E. a c. 23 e p(er) loro a frate lorenzo degli angnoli i(n) di 9 questo p(er) resto d'una tavola dipinse loro levati dal qua(derno) s(egnato) n. a c. 28.

(Arch. cit. Uscita 1410—1412.)

1413. 7. dicembre. A frate Lorenzo d — — — degli angnoli a di VII di dice(m)bre p(er) fighure che fecie ne'mini dello antifanari di chiesa f. due portò pippo di bartolo di s(oldi) 80 p(er) f.

(Arch. cit. Uscita 1412—1413.)

1412. 28. maggio. A frate Lorenzo degli angnoli a di dco (28. maggio) p(er) cagione di miniare di penello glintafanari di chiesa f dieci e p(er) bullette e co(m)passi pe' detti i(n)tafanari L. quattordici s(oldi) tre levati dal qua(derno) s(egnato) 40 da mx dessi i(n)tafanari.

1418. 11. dicembre. Frate Lorenzo di Giovanni fue frate degli angnoli che dipignie tavole de dare a di 11 di dice(m)bre f dieci p(er) noi da Vieri ghuadagni i(n) questo a c. 174.

(Arch. cit. Quaderno di cassa Q. 1418—1420.)

X.

Das große Altarbild betreffend, das Lorenzo für die Klosterkirche Sta Maria Nuova (St. Egidio) malte.

1420. Frate Lorenzo di giovanni fue frate degli agnoli de dare al qua(derno) s. Q. a c. XI f. diciotto L. una levati dal qua(derno) s. Q. di cassa a c. 11 f. 18. L. I.

e di 22 di gien(n)aio 1420 ci scrisse avere avuto pezzi 500 d'oro da piero di fran(ces)co battiloro p(er) L. 3. s. 6 cente(naio) sono a e(n)trata cc. a c. 13 f. IIII s. 10.

e di 27 di gien(n)aio dco f. due p(or)to gianino di bernardo dipi(n)tore i(n) gro(ss)i disse sandro nostro f. II.

e di 26 di febraio 1420 p(er) 500 d'oro ebbe da piero sop(ra) dco L. 16. s. 10 a entrata dallui alib(ro) cc. a c. 13 e dallibro D. a c. 153 f. IIII s. 10.

e di p(rim)o di marzo 1420 f. una gian(n)ino d — — — p(er) sua lettera f. I.

e di 19 di marzo 1420 f. sei p(or)to piero piero (sic!) di antonio p(er) sua cedola f. VI.

e di 31 di maggio 1421 f. cinq(u)e p(er) lui a gian(n)ino di fra(nces)co p(er) la cedola di frate Lorenzo f. V

Soma f. XXXX l. II.

Frate Lorenzo di giovanni fu frate degli angnoli de dare levati i(n) questo cc. 3 f. quaranta d'oro e s. due sono p(er) cagione della tovola dell' altare f. XL s. II.

e di 7 di giungo 1421 f. sei e mezzo disse p(er) azuro, disse ven(n)e da vinegia p(or)to piero d'antonio p(er) sua cedola cioè L. 26 in grossi f. VI L. II.

e di 16 di giu(n)go 1421 f. dieci p(or)to piero d'antonio i(n) gro(sso) di s. 80 f. X.

e di 4 di sette(m)bre 1421 f. tre p(er) lui a gian(n)ino di francesco e. f. uno p(or)to piero d'antonio p(er) sua cedola — soma f. IIII.

e di 19 di marzo 1421 f. due p(or)to piero d'antonio p(er) sua cedola f. II.

e di 8 di aprile 1422 f. due porto piero dco p(er) sua cedola f. II.

e di 24 d'aprile dco f. due porto piere dco per sua lettera f. II.

e di 17 di giu(n)go 1422 f. dieci p(er) sua cedola demo a piero d'antonio cioè f. X.

e di 30 di giu(n)go 1422 f. o. L. quaranta nove s. dieci per sua cedola demo a piero di francesco battiloro per 1500 pezzi d'or(o) p(or)to lui dco sono di s. 78 d. 6 p(er) f. f. XII L. II. s. VIII

Soma f. LXXX L. VI s. VIII.

1422 c. 120 verso Frate Lorenzo de frati degli angnoli de dare levati i(n) questo a. c. 53 f. 88. L. 6. s. 8.

e di 24 di luglio 1422 L. ventiquattro p(er) lui a michele d'angolo di piero p(er) sua cedola sono f. 6 s. 6 di s. 79 p(er) f. f. VI. s. VI.

e di 24 dcō di luglio f. dieci p(or)to piero d'antonio sta collui p(er) sua cedola f. X.

e di 31 di luglio dcō mani (?) ottanta di gro(sso) sono L. 88 p(or)to piero d'antonio sta collui vaglio fu presente franceschino Jo(a)h(n)i e basilio di simone f. XXII L. I. s. II.

e di dcō f. dieci p(or)to franceschino Jo(a)h(n)i e de cene cedola di sua mano f. X d'oro.

e di 7 d'aghosto 1422 f. quarantasei p(er) noi da cosimo e lorenzo di medci i(n) questo a c. 214 e p(er) frate Lorenzo a f. XLVI.

e di dcō L. due s. tre d. otto pi(ccioli) p(or)to piero d'antonio sono per resto d'oro de avere da noi d. II. s. III. d. VIII.

1422 (c. 218 verso) Frate Lorenzo di Jo(a)h(n)i degli angnioli de avere a di 7 d'aghosto f. 28 p(er) legname duna tavola p(er) l'altare di St. Egidio e p(er) la ingiessatura f. 7 e p(er) la dipintura f. 144. Soma f. 179. a uscita cc. a c. 102 f. 179. d'oro.

e de avere levati i(n) questo a c. 170 f. 5. L. 1. s. 9. d. 10. pi(ccioli) f. 184. L. 1. s. 9. d. 10.

Anno avuto levati i(n) questo a c. 120 f. 182 L. 9. s. 19. d. 8. sono f. 184 L. 1. s. 19. d. 8.

(Arch. di Sta Maria Nuova. Quaderno di Cassa: R: 1420—1422.)

XI.

Die Malereien in der Cappella Bartolini betreffend.

...... Di Bartolommeo si rende ancora memorabile la pietà, da esso dimostrata spezialmente in due occasioni; la prima, nel miglior riattamento della Cappella antica gentilizia, che ha la Famiglia fin dall' anno 1363 (Mem. dell'Archiv. di S. Trinità) nella chiesa di S. Trinità, mentre nell' anno 1405. per ordine della Republica, si ristaurò, ed abellì la chiesa medesima. Questa Cappella, che resta a man ritta, è sotto la invocazione della Vergine annunziata dall' Angiolo, della quale si vede la Tavola dipinta da D. Lorenzo Monaco degli Angioli, che ritenne sempre la maniera di Taddeo Gaddi suo maestro. Or nella detta Cappella Bartolommeo, e Salimbene suo fratello, la dotarono, e quindi per contratto rogato da Ser Cristofano da Laterina, sotto il 7 di Maggio 1407, convennero insieme co' Consoli dell' Arte del Cambio, di cedere ad essa un podere con terre annesse, in luogo detto, Alla strada, nel popolo di S. Piero a Ponti, accomandando agli stessi Consoli la vigilanza, e la cura dell' ufiziatura perpetua della Cappella medesima, con una Messa quotidiana, ed una festa solenne il di della Nunziata, ed un ufizio annuale de' Morti colle rendite di detti effetti, e colla giunta, che ogni rimanente de' frutti servisse per ornare la stessa Cappella; della quale, in caso d'inosservanza di dette cose, si dà la soprantendenza a' Capitani d'Orsanmichele. Si veggiono anc' oggi, sopra, e dentro questa Cappella, l'armi della Famiglia, e appiè di essa era la gentilizia sepoltura, che essendo,

per la legge ultima Sovrana, e generale, rimasa chiusa, a fine, che non se ne perde la memoria.

(Delizie degli Eruditi Toscani. Tom XXV. pag. 268—269.)

. . . . . . Nel MCCCCXXXIIII di mese di Marzo venne a notitia a decti consoli decto governo che prima lavevano governato loro che disseno avevano convertite le rendite de decti beni in fare ornare decta cappella che nel di della decta compra non era ridocta a perfectione da direvi messa E del decto mese di marzo si comicio per la decta arte del chambio ad allogare decti beni.

(Archivio di Stato. Arte del Cambio. Testamenti etc. Libro Nr. 105.)

## VERZEICHNIS DER WERKE DON LORENZO MONACOS.

**Altenburg.**

1 Museum: Christus am Kreuze, die Heil. Benedikt und Romualdus an beiden Seiten sitzend, S. Franziskus knieend in der Mitte. (Nr. 23. Spinello Aretino.) 58 × 43 cm.[1]

2 — Die Flucht nach Aegypten. Predellenbild (Nr. 90. Don Lorenzo Monaco) 21 × 35 cm.

**Amiens.**

3 Monsieur Masson: Madonna. dat. 1413.

**Bergamo.**

4 Accademia Carrara (Abteilung Morelli): Der tote Christus, Halbfigur im Grabe stehend. Bruchstück eines Altarwerks. 42 × 27 cm.

**Berlin.**

5 Kaiser Friedrich-Museum: Madonna mit Johannes dem Täufer und S. Nikolaus (Nr. 1119. Florentinische Schule um 1400) 86 × 44 cm.

6 Sammlung R. Kaufmann: Geburt Christi. Predellenstück 21 × 31½ cm.

7 — Hieronymus in seiner Studierzelle. 20½ × 15½ cm.

8/9 K. Kupferstichkabinett: Zwei Studien auf Pergament mit Temperafarben: Marias Besuch bei Elisabeth, Die Reise der heil. drei Könige.

**Cassel.**

10 Herzogl. Gemäldegalerie: König David auf der Harfe spielend. Bruchstück eines Altarwerks. 58 × 37 cm.

**Copenhagen.**

11 Thorwaldsens Museum. (Nr. 1.) Madonna. 20½ × 15½ cm.

---

[1] Wenn anders nicht angegeben ist, sind die Bilder mit Temperafarben auf Holz gemalt. Die Maße sind innerhalb des Rahmens genommen.

**Empoli.**

12 Collegiata: Triptychon, die Madonna, rechts S. Paulus und Antonius der Abbot, links Johannes der Täufer und S. Donninus. ca. 120 × 200 cm, dat. 1404.

**Fiesole.**

13 Oratorio di S. Ansano: Christus am Kreuze, Maria und Johannes an beiden Seiten, S. Franziskus vor dem Kreuze knieend.

**Florenz.**

14 Accademia di belle Arti: (Nr. 143.) Triptychon: die Verkündigung, rechts S. Proculus und S. Franziskus, links S. Antonius de Abbot und Sta Caterina. ca. 130 × 230 cm.
15 — (Nr. 144.) S. Onofrius in der Wüste. Predellenstück 20 × 50 cm.
16 — (Nr. 145.) Christi Geburt. Predellenstück 19 × 55 cm.
17 — (Nr. 146.) S. Nikolaus (oder S. Martin?) ein Schiff rettend. Predellenstück 19 × 52 cm.
18 Chiostro degli Oblate: Christus im Grabe stehend und vier knieende Figuren. Fresko 250 × 460 cm.
19 — Christus und die Apostel in Gethsemane. Fresko 325 × 480 cm.
20 Sta Maria Nuova: in einem alten Klostergang. Pietà. Fragmente eines Fresko.
21 Uffizien: (Nr. 40.) Christus im Grabe stehend. Die knieenden Maria und Johannes an den Seiten. dat. 1404.
22 — (Nr. 41.) Triptychon. Madonna, rechts S. Taddeus und S. Benediktus, links Johannes der Täufer und S. Bartolommeus dat. 1410.
23 — (Nr. 42.) Madonna mit S. Paulus und Johannes dem Täufer (mit Cennino Cenninis Namen auf dem Rahmen) dat. 1408?
24 — (Nr. 1309.) Die Krönung Mariä mit zwanzig knieenden Heiligen und zahlreichen Engeln. Die Predella zeigt Christi Geburt und die Anbetung der Könige nebst vier Szenen aus dem Leben des heil. Benedikt. Die Unterschrift lautet: Hec Tabula facta est pro anima Zenobi Cecchi Frasche et suorum in recompensatione unius alterius tabule per eum in hoc (La)urentii Johannis et suorum monaci huius ordinis qui eam dipinxit anno domini MCCCCXIII mense februarii Tempore domini Mathei Prioris huius monasterii. ca. 450 × 350 (ohne Ueberstücken).
25 — (Nr. 39.) Die Anbetung der Könige (die Zusätze oben von Cosimo Roselli) ca. 115 × 170 cm.
26 — (Ohne Nr. aus Sta Maria Nuova) Zwei Kruzifixe.
27 Das Magazin der Uffizien. Drei kleine Bruckstücke eines Altarwerks: Christus am Kreuze, Johannes und Maria.
28 Zeichnungssammlung der Uffizien: Rahm. 2. Nr. 11. Vier knieende Heilige, Studie zu dem linken Flügelbilde in London (Lorenzo Monaco). An der Rückseite desselben Blattes S. Benediktus thronend. Feder und Bister.
29 — Rahm. 4. Nrs. 179. 180. Zwei Studien zu der Madonna mit dem Kinde in einer Darstellung der Anbetung der Könige (Anonimo Artefice sec. XIV).

30 Museo Nazionale: Ein Chorbuch aus Sta Maria Nuova mit einem H gezeichnet. Es enthält 36 Prophetenfiguren innerhalb gezierter Kapitäle und an der ersten Seite die Auferstehung Christi.

31 Biblioteca Laurenziana: Ein Chorbuch aus Sta Maria degli Angioli mit folgenden Miniaturen:

I. Christi Auferstehung in einem R; das ganze Blatt geziert. 67 × 48 cm.
II. Johannes der Täufer (?) mit zwei Jüngern, an einem J.
III. Christus erscheint den knieenden Aposteln, in einem A.
IV. Der Chor der Seligen, in einem V.
V. Christi Himmelfahrt (?) in einem E.
VI. Zwei Apostel an dem leeren Grabe Christi, in einem E. (Schülerarbeit).
VII. Ein Prophet in Halbfigur (S. Gimignanus ?), in einem M.
VIII. Ein Prophet in ganzer Figur, an einem J gelehnt.
IX. Ein Chor von weißgekleideten Mönchen, in einem C.
X. Ein Prophet in Halbfigur mit dem Tympanon, in einem V.
XI. König David, Aron und andere Figuren singend vorwärtsschreitend, im Hintergrunde ein Tempel und die Jungfrauen Jerusalems, in einem O.
XII. Ein Prophet in Halbfigur, in einem E.
XIII. Die Ausgießung des heil. Geistes, in einem S. Das ganze Blatt geziert wie Nr. 1.
XIV. Ein Prophet in Halbfigur mit einer Schriftrolle in einem D.
XV. Ein Prophet in Halbfigur in einem A.
XVI. Ein junger Prophet in Kniestück, in einem R. Die einzelnen Propheten messen ca. 21,4 × 20,2 cm.

Alle Miniaturen sind mit Temperafarben und Gold auf Pergament gemalt.

32 Sta Croce (ehem. Refektorium) S. Jacopo di Compostella in trono.

33 S. Giovanni dei Cavaljeri: Christus am Kreuze, Maria und Johannes als Separatfiguren an den Seiten.

34 S. Giuseppe: Ein Kruzifix.

35/36 Sta Trinità; Cappella Bartolini: Fresken mit Motiven aus dem Leben Mariä und ihrer Eltern. Das Altarbild: die Verkündigung, die Predella dazu mit vier Darstellungen aus dem Leben Christi.

37 Mr. C. Lœser: Christus am Kreuz, Maria und Johannes.

**Frankfurt a. M.**

38 Städelsches Institut: Salvator Mundi. Bruchstücke eines Altarwerks. Nach der Photographie zu beurteilen steht das Stück stilistisch Lorenzo nahe, scheint aber in der Ausführung fast zu flüchtig für ihn selbst.

**Highnam Court** (nahe Gloucester).

39/40 Sir Hubert Parry: Zwei Predellenstücke: Marias Besuch bei Elisabeth. Die Anbetung der Könige.

**London.**

41 National Gallery: (Nr. 215—216 — Taddeo Gaddi) Zwei zusammengefügte Flügelbilder eines großen Altarwerks, beide acht Heilige darstellend.

42 — (Nr. 1897) Die Krönung Mariä (teilweise von einem Schüler gemalt).

43 Mr. H. Wagner: Benediktus bekleidet zwei junge Brüder mit der weißen Kutte. Predellenstück.

**Mailand.**

44 Cav. Aldo Noseda: Madonna. dat. 1405.

**München.**

45 Sammlung Lotzebeck: S. Peter thronend. Bruchstück eines Altarwerks 52 × 38 cm.

**New Haven. U. S. A.**

46 Jarves Collection: Christus am Kreuz, Maria und Johannes.

**Paris.**

47 Louvre: Christus und die Apostel in Gethsemane. Die drei Marien am Grabe. Zwei zusammengefügte Altarflügelchen. dat. 1408. (Ohne Nr. oder Bezeichnung).

48 Ehem. Sammlung Artaud de Montor: Brustbild eines Propheten in zirkelrunder Einfassung. Bruchstück eines Altarwerks. Tafel 17 des Kataloges. (Paris 1848). «Cimabue».

**Posen.**

49 Provinzialmuseum: Sammlung Raczynski: Die Anbetung der Könige. 24 × 82 cm.

**Prato.**

50 Galleria Communale: Triptychon. Madonna, rechts S. Giovanni Gualbertus und Sta. Agata, links S. Benedikt und Sta. Caterina.

**Ravenna.**

51 Museo: Die Kreuzigung mit mehreren Figuren unter denen S. Laurentius (zweifelhaftes Werk) 38 × 27 cm.

**Rom.**

52 Museo Christiano: Schrank S. Nr. XI. S. Benediktus den toten Bruder erweckend und in der Kapelle mit den Brüdern betend. Predellenstück.

53 — Schrank R. Nr. II. Christus am Kreuze, Maria und Johannes.

54 — Schrank C. Nr. II. Die Kreuzigung, Maria, Johannes und mehrere römische Soldaten. Predellenstück (zweifelhaft).

**Siena.**

55 Accademia di belle Arti: (Nr. 157.) Kleines Triptychon: Madonna, rechts S. Nikolaus, links Johannes der Täufer.

**Washington U. S. A.**

56 Mr. Victor G. Fisher: Madonna.

---

Bei älteren Schriftstellern wie Vasari, Riccha und Don Gregorio Farulli sind einige Arbeiten Lorenzo zugeschrieben, die im Texte nicht Erwähnung fanden, weil wir keine Ahnung von ihrer Art und ihrem Aussehen haben. Wahrscheinlich sind einige dieser Zuschreibungen, besonders die, welche sich auf Arbeiten außerhalb Florenz beziehen, ganz grundlos. Mögen sie doch alle hier notiert werden.

Vasari erwähnt ein Bild in S. Piero Scheraggio und Riccha bestätigt die Aussage indem er uns dazu mitteilt, daß das Bild die Madonna und Heiligen darstellte und der Kapelle Sangalletti gehörte.

Vasari: «nella Certosa fuori di Fiorenza, dipinse alcune cose con buona pratica; ed in San Michele di Pisa, monasterio dell' Ordine suo, alcune tavole, che sono ragionevoli.»

Don Gregorio Farulli wiederholt Vasaris Angaben und fügt dazu: «dipinse — — — — in S. Salvadore di Camaldoli di Firenze — —; una in S. Pierino d'Arezzo.» (Vgl. Beilage VI.)

In dem Catalogue of Pictures at Locko Park by Jean Paul Richter wird dem Lorenzo eine Madonna (Nr. 25) zugewiesen. Die Beschreibung des Bildes wirkt nicht sehr bestätigend.

Nach der mündlichen Angabe Dr. O. Wulffs soll eine Madonna von Lorenzo in der Gemäldegalerie in Moskau sein.

Crowe & Cavalcaselle erwähnen noch von Lorenzo ein Predellenstück, das die Stigmatisation des heil. Franziskus und S. Nikolaus das Schiff rettend darstellte, und sagen, daß sie es «vor einigen Jahren» in Vallombrosa gesehen haben. Wo das Bildchen sich jetzt befindet, ist uns nicht bekannt. — Alles was diese Verf. sonst Lorenzo Monaco zuschreiben ist schon beschrieben worden oder wird unter den Schülerarbeiten verzeichnet, nur ein Bild können wir in diesem Zusammenhang gar nicht unterbringen, nämlich die Verkündigung, die aus dem Berliner Museum (Nr. 1136. «Lorenzo Monaco?») in die Universitäts-Galerie zu Göttingen überführt worden ist. Das Bild ist wahrscheinlich um die Mitte des XV. Jahrhunderts gemalt und hat keine direkte Verwandtschaft mit Lorenzo Monaco oder seinen näheren Schülern.

---

## ARBEITEN EINIGER SCHÜLER LORENZO MONACOS.

### I.

**Bibbiena.**

1. Conte Vecchietti: Madonna. (Publiziert als Lorenzo Monaco. Vgl. L'Arte. Sept. 1903).

**Bologna.**

2. Pinacoteca: Nr. 501. Madonna, (Publiziert als Lorenzo Monaco. Vgl. L'Arte. April 1904).

**Florenz.**

3. Uffizien: Nr. 8. Christus und die Apostel in Gethsemane. (Bei mehreren Verf. als Lorenzo Monaco. Vgl. C. C., vol. II, pag. 344. und «Cicerone» 8. Auflage).

II.

**Copenhagen.**

4. Kunstmuseet: Nr. 161. Die Verkündigung. (Vgl. C. C., vol. II, pag. 346. Lorenzo Monaco).

**Paris.**

5. Louvre: Nr. 1342. Triptychon: St. Lorenzo, S. Agnes und Sta. Margareta. (Vgl. C. C., vol. II, pag. 347. Lorenzo Monaco).
   Das Bild trägt eine halb verriebene Inschrift: «Michele di Lorenzo Vani-Ringi fece fare questa MCCC . . .»

III.

**Mailand.**

6. Sammlung Crespi: Madonna und sechs Heilige 50 × 30 cm (Vgl. La Galleria Crespi di Adolfo Venturi, abgebildet Seite 200 «Attribuita a Lorenzo Monaco»).

**Rom.**

7. Principe Pallavicini: S. Franziskus' Tod. (Photographie Anderson Nr. 5258.)

IV.

**Berlin.**

8. Kaiser Friedrich-Museum: Madonna. (Vgl. den Katalog des Museums (1904) Nr. 1123 A. Lorenzo Monaco).

**Empoli.**

9. Collegiata: Zwei Altarflügel.

**Florenz.**

10. Mr. C. Lœser: Madonna.

**Paris.**

11. Louvre: Nr. 1315. Madonna. (Vgl. C. C., vol. II, pag. 347. Lorenzo Monaco).

**Pisa.**

12. Ehem. Sammlung Toscanelli: Madonna. (Abgebildet auf der Tafel XXV im Versteigerungs-Kataloge dieser Sammlung unter Jacopo di Mino del Pellicciaios Namen).

V.

**Richmond.**

13. Sammlung Cook; Madonna. (Vgl. Abriged Catalogue of the Pictures at Doughty House. Richmond. Nr. 9. Lorenzo Monaco).

VI.

«IL MAESTRO DAL BAMBINO VISPO».

**Berlin.**

14. Professor G. Voss: Madonna, S. Franziskus, S. Antonius und zwei weibliche Heilige.

**Bonn.**

15. Museum: Ein Flügelbild: S. Lorenzo und Maria Magdalena einem knieenden Kardinal protegierend (Aus dem Berliner Museum überführt Nr. 1123. Lorenzo Monaco. Vgl. auch C. C., vol. II, pag. 346).

**Florenz.**

16. Uffizien: Madonna, Johannes der Täufer und S. Zenobius (Nr. 11. Ignoto).
17. Madonna, S. Lorenzo. S. Antonius, S. Petrus und der Täufer (Nr. 51. Ignoto).
18. Madonna, S. Franziskus, S. Antonius und zwei weibliche Heilige (in der Abteilung Sta. Maria Nuova, Nr. 16).
19. Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai: Madonna.
20. Sign. Francesco Pedulli: Madonna, S. Jacopo, S. Antonio.
21. Sign. Galli-Dunn: Madonna.

**Paris.**

22. Ehem. Sammlung Artaud de Montor: Madonna, S. Niccolo, Maria Magdalena, S. Catarina und der Täufer (Abgebildet im Kataloge auf der Tafel 8).

**Stia** (Casentino).

23. Hauptkirche: Maria Himmelfahrt und die Gürtelspende an S. Thomas.

# KÜNSTLERVERZEICHNIS.

# ORTSVERZEICHNIS.

# TAFELN.



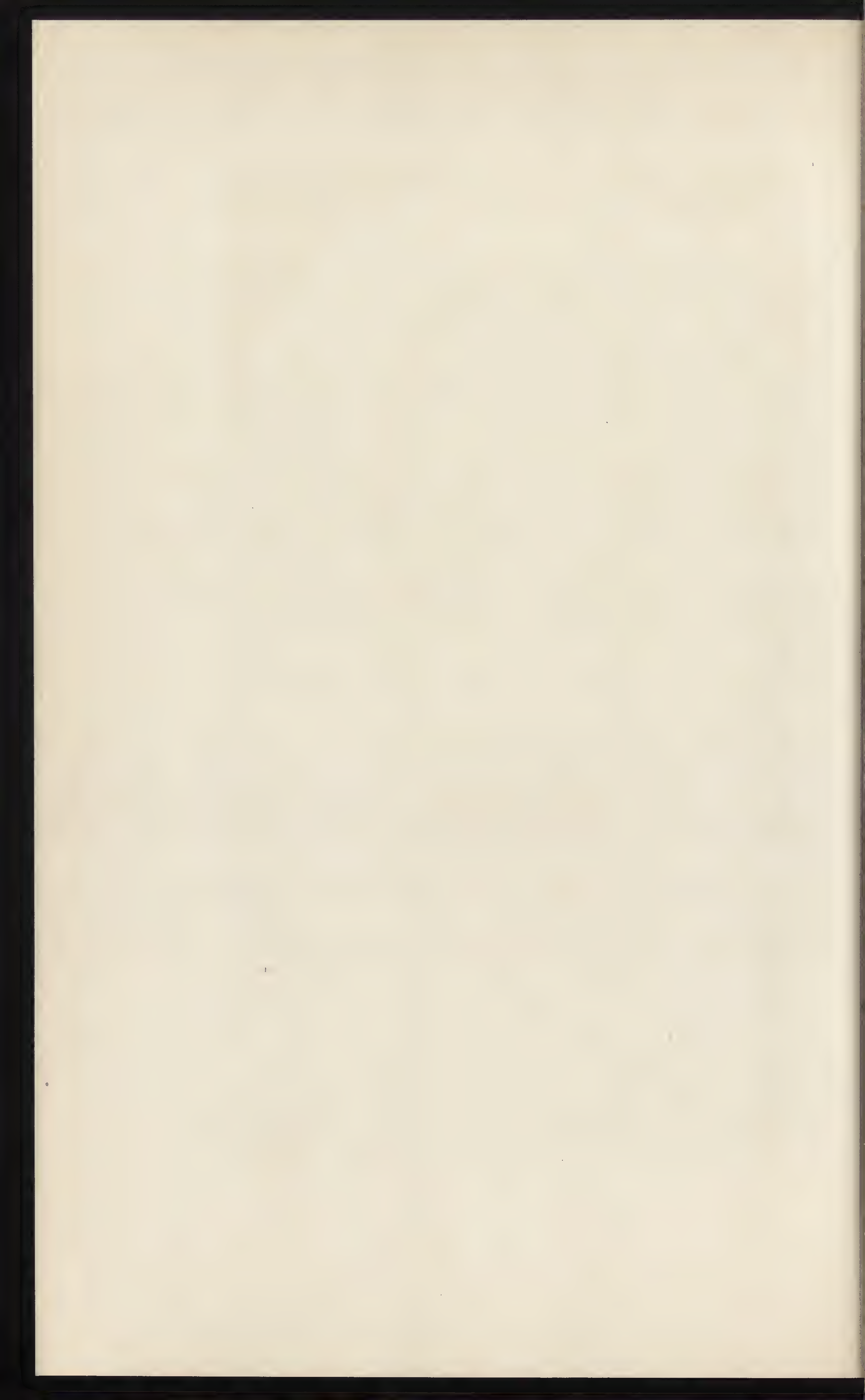


CHRISTUS IM GRABE UND SZENEN AUS SEINER PASSION.
Chiostro degli Oblate. Florenz.





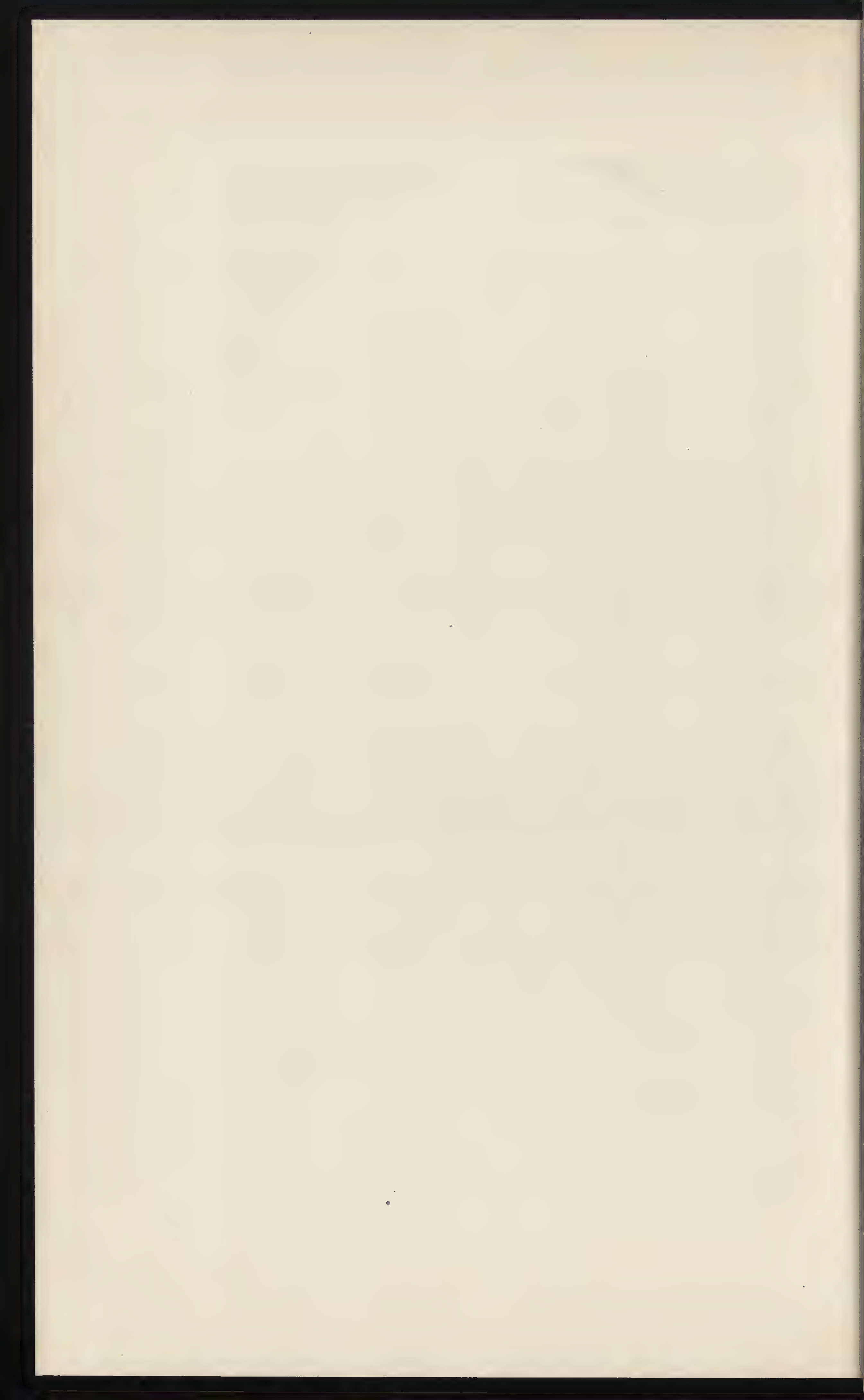
CHRISTUS DIE APOSTEL WECKEND.
Chiostro degli Oblate. Florenz.

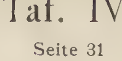





(Phot. Hanfstængl.)

MADONNA.
Kaiser Friedrich Museum. Berlin.

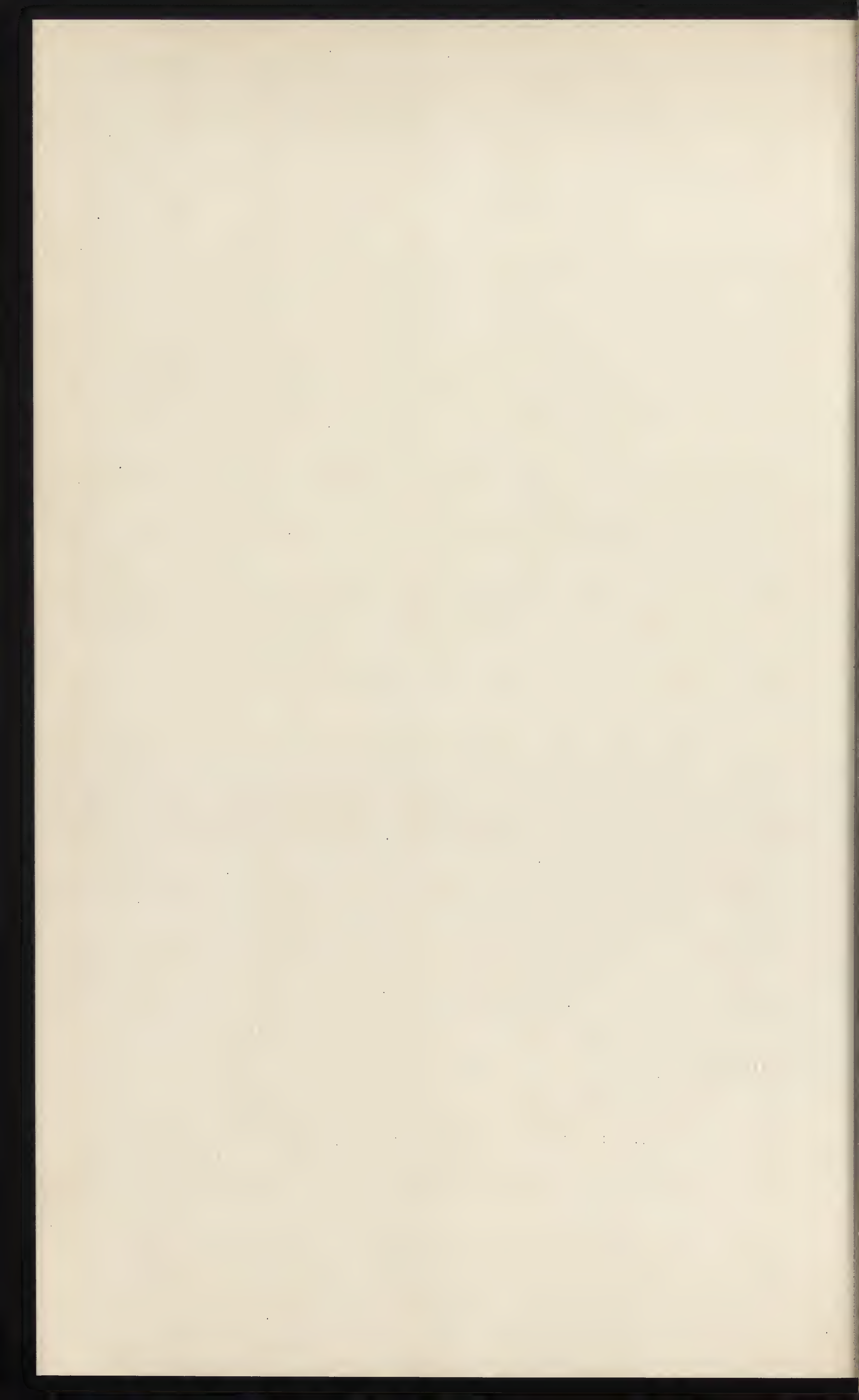




Taf. IV

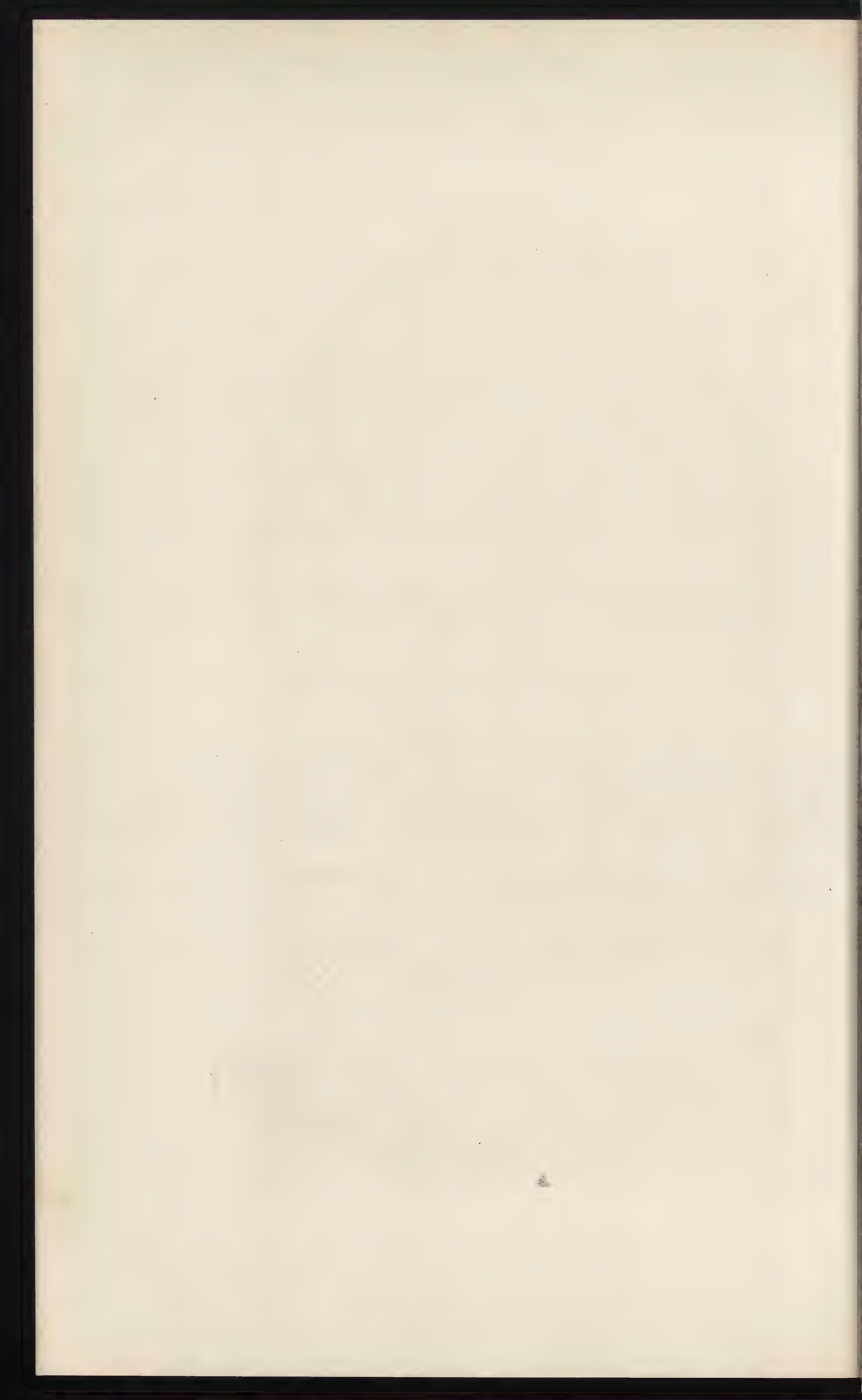
Seite 31

MADONNA, S. NIKOLAUS UND JOHANNES DER TÄUFER.
Akademie. Siena.



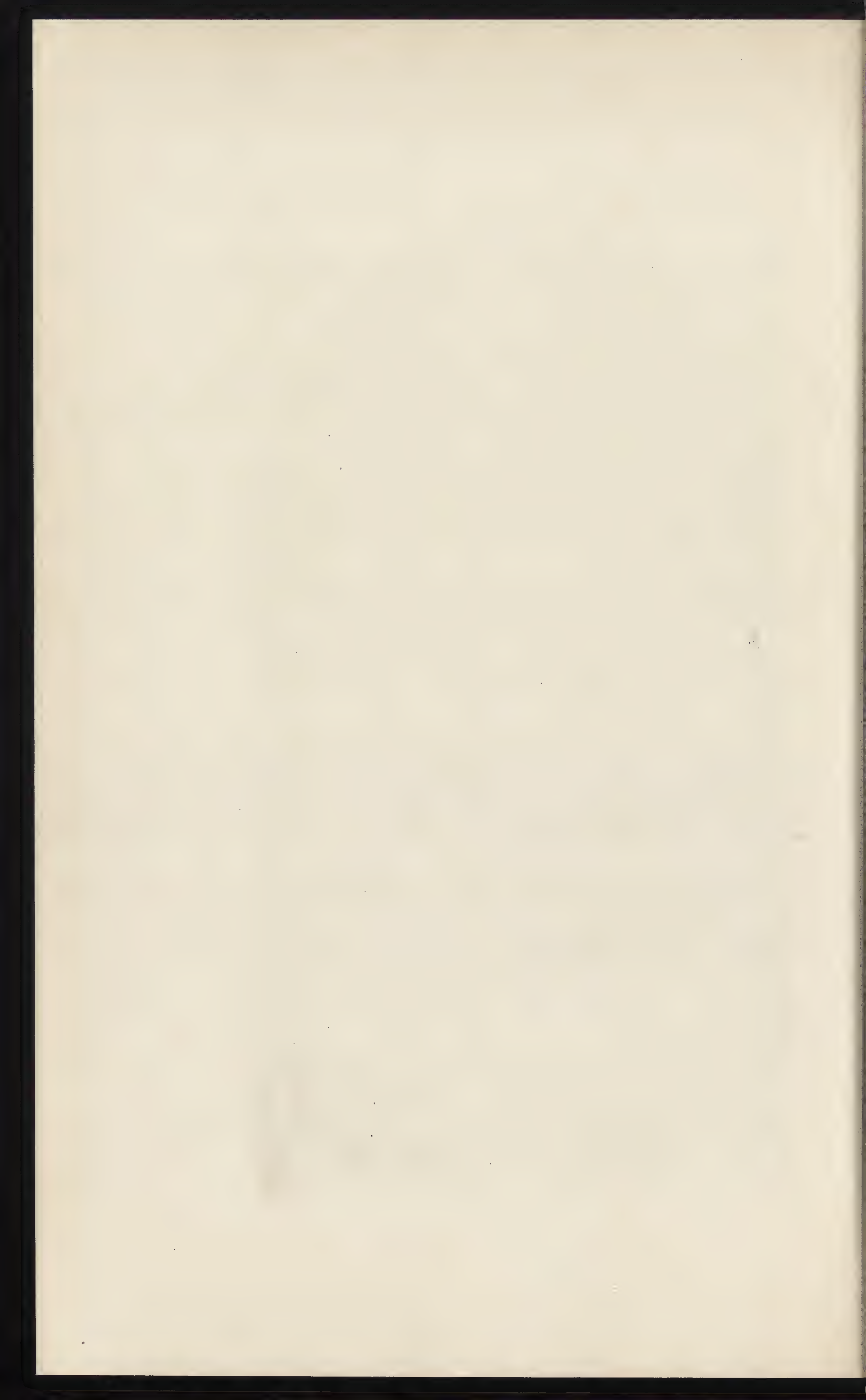


MADONNA.
Mr. Victor G. Fischer. Washington.



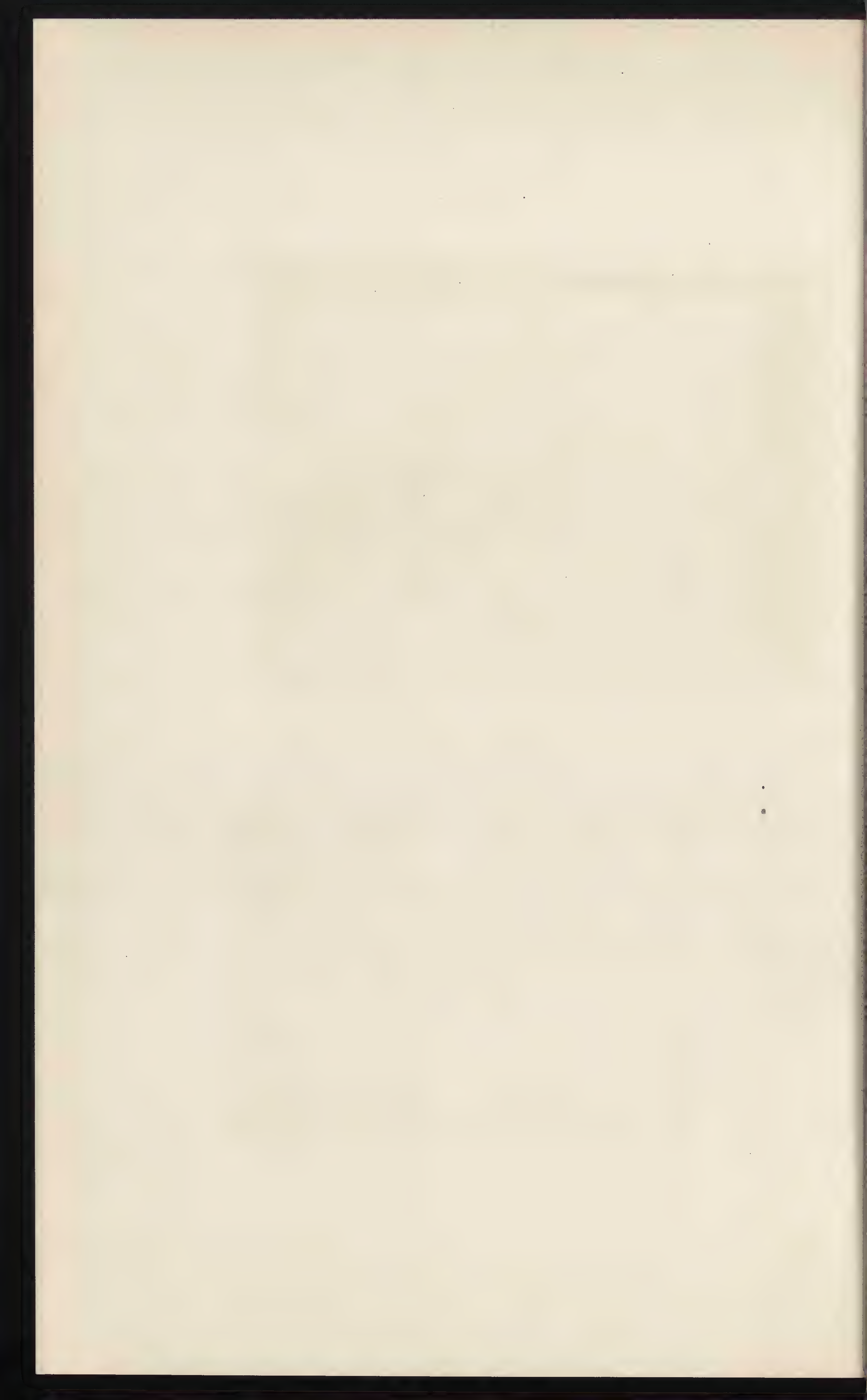


MADONNA.
Cav. Aldo Noseda. Mailand





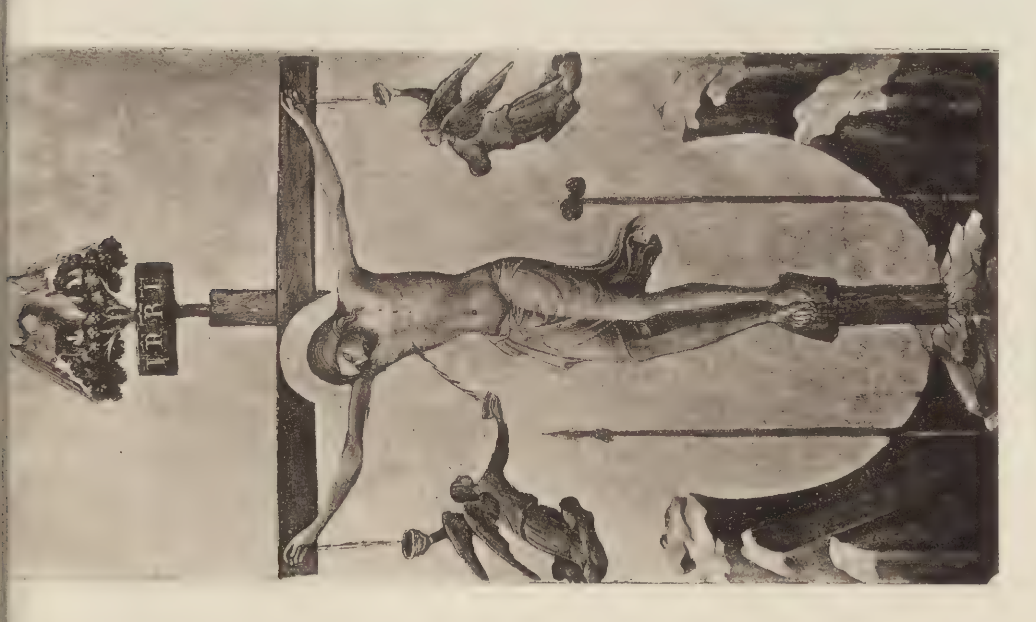
MADONNA UND VIER HEILIGE.
Collegiata. Empoli.



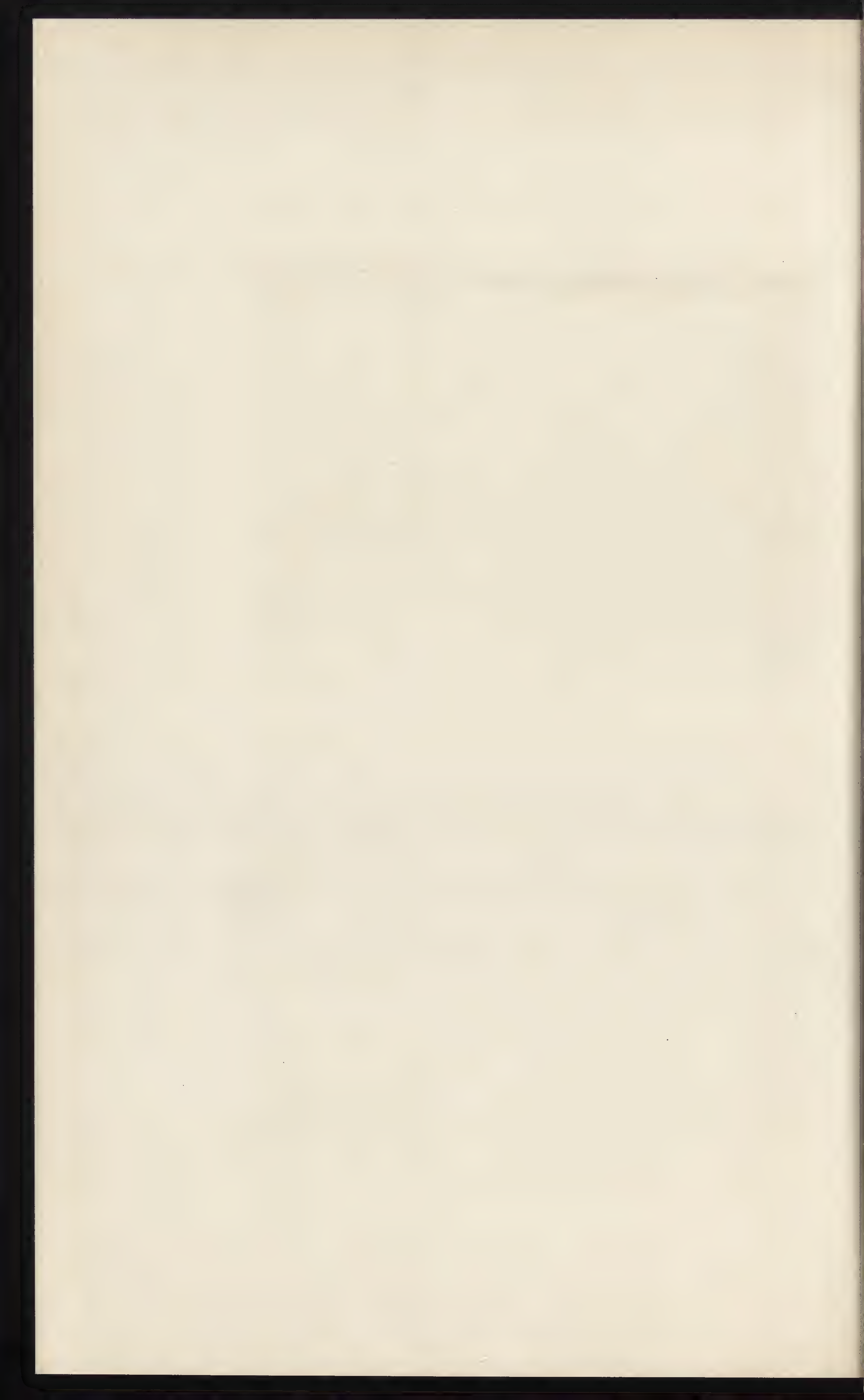
Seite 42



CHRISTUS AM KREUZ UND DREI HEILIGE.
Museum. Altenburg.

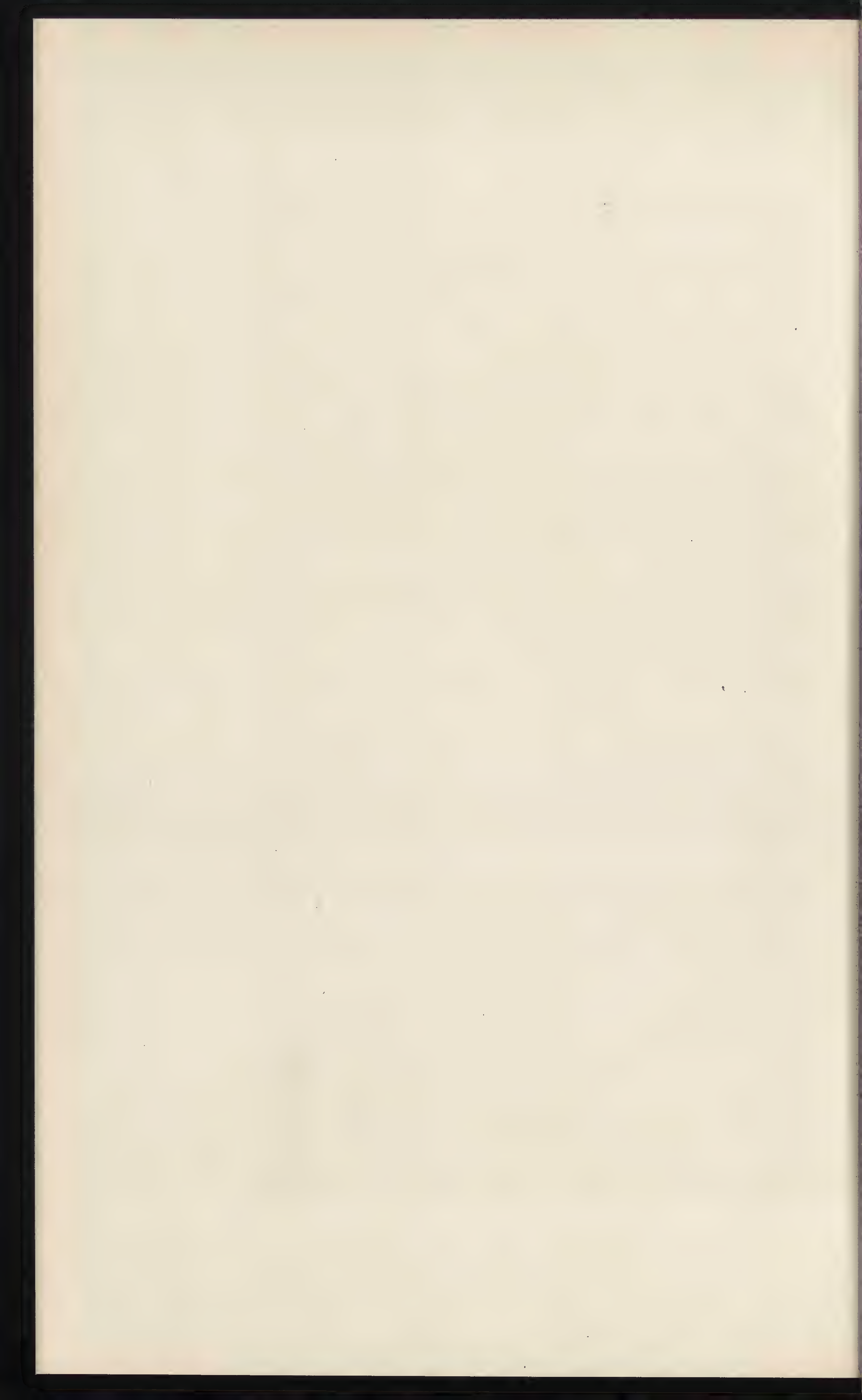


CHRISTUS AM KREUZ.
Magazin der Uffizien.






CHRISTUS AM KREUZ, MARIA UND JOHANNES.
Mr. C. Lœser. Florenz.





KÖNIG DAVID AUF DER HARFE SPIELEND.
Gemäldegalerie. Cassel.

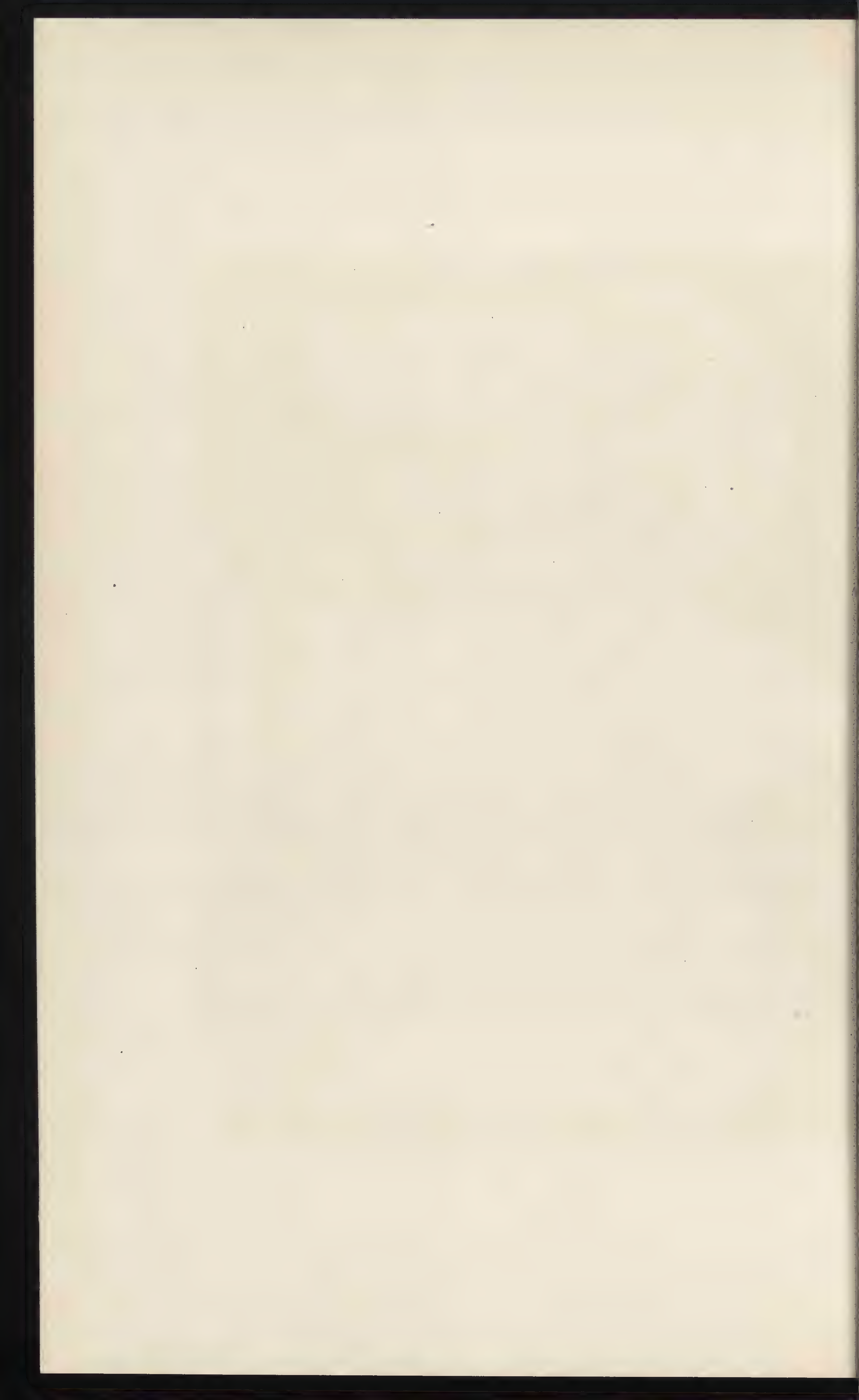


Taf. XI
Seite 46



(Fot. Andersson.)

MADONNA UND VIER HEILIGE.
Uffizien.





MADONNA UND VIER HEILIGE.
Galleria Communale. Prato.



Taf. XIII

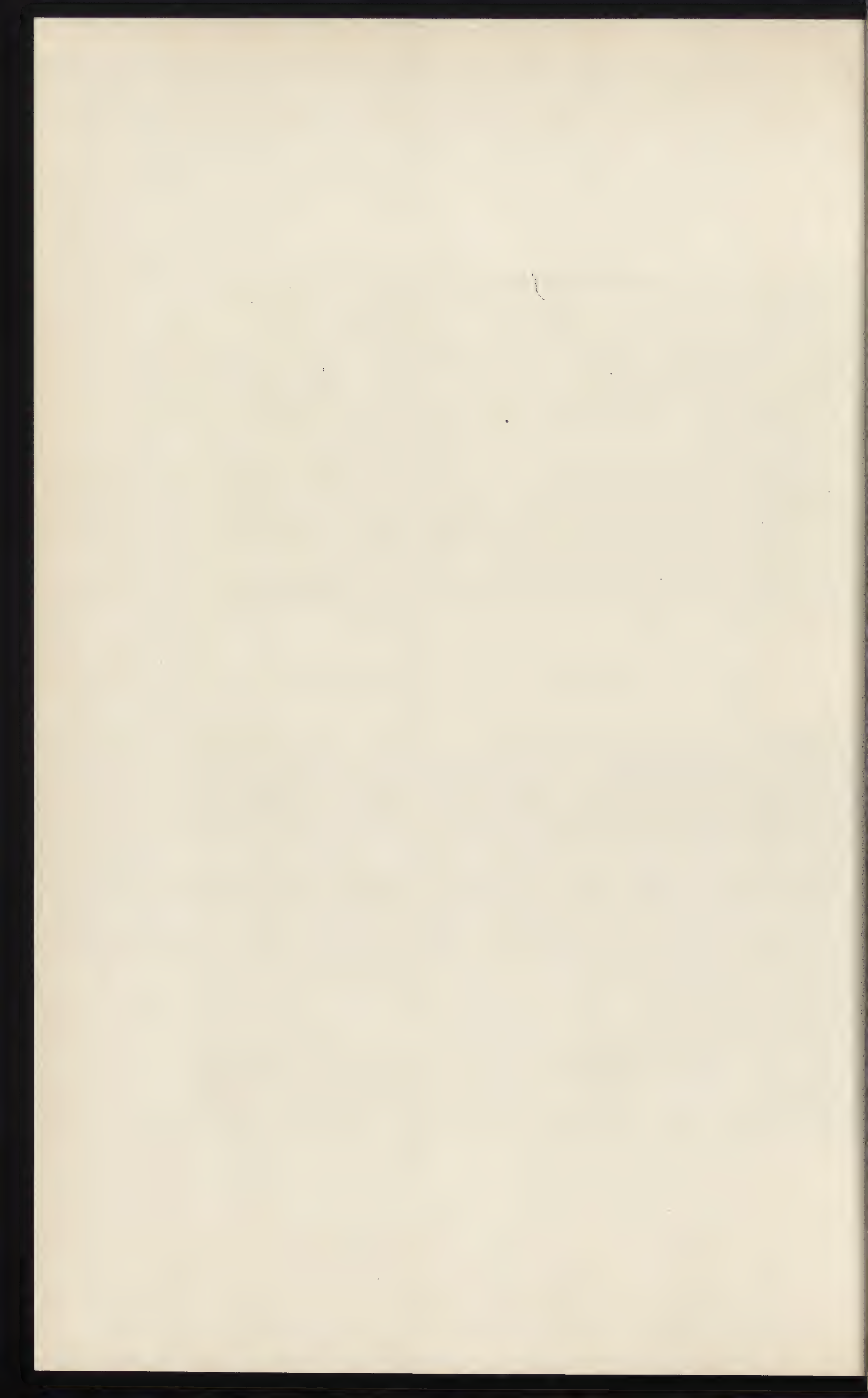
Seite 52

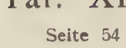


MARIA VON ENGELN GEN HIMMEL GETRAGEN.
Aus dem Bilde des Bartolo di Fredi. Akademie, Siena.



DIE MADONNA AUS DEM «MAESTA» DES LIPPO MEMMI.
S. Gimignano.

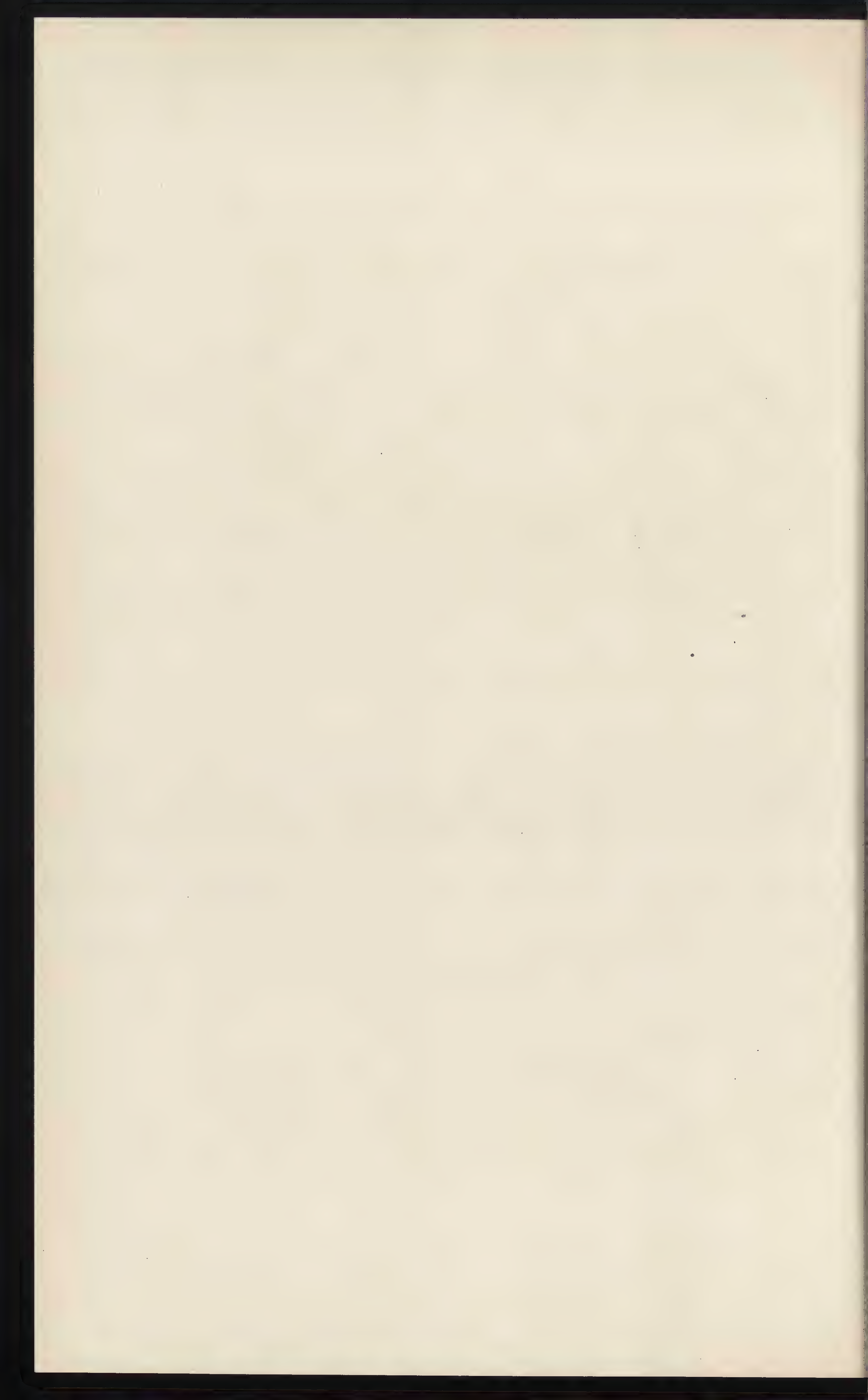




Taf. XIV
Seite 54

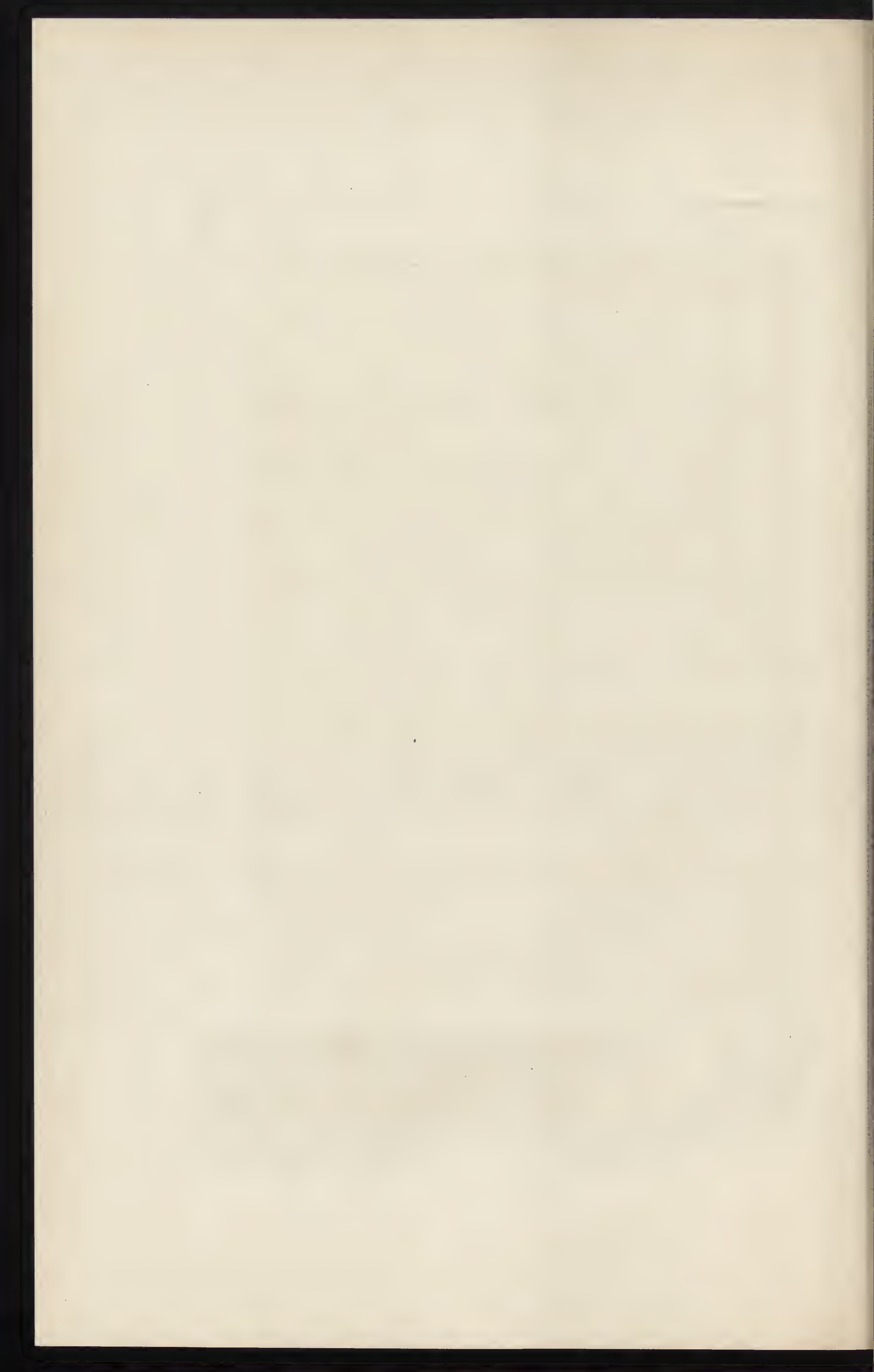
(Phot. Alinari.)

DIE VERKÜNDIGUNG UND VIER HEILIGE.
Akademie. Florenz.



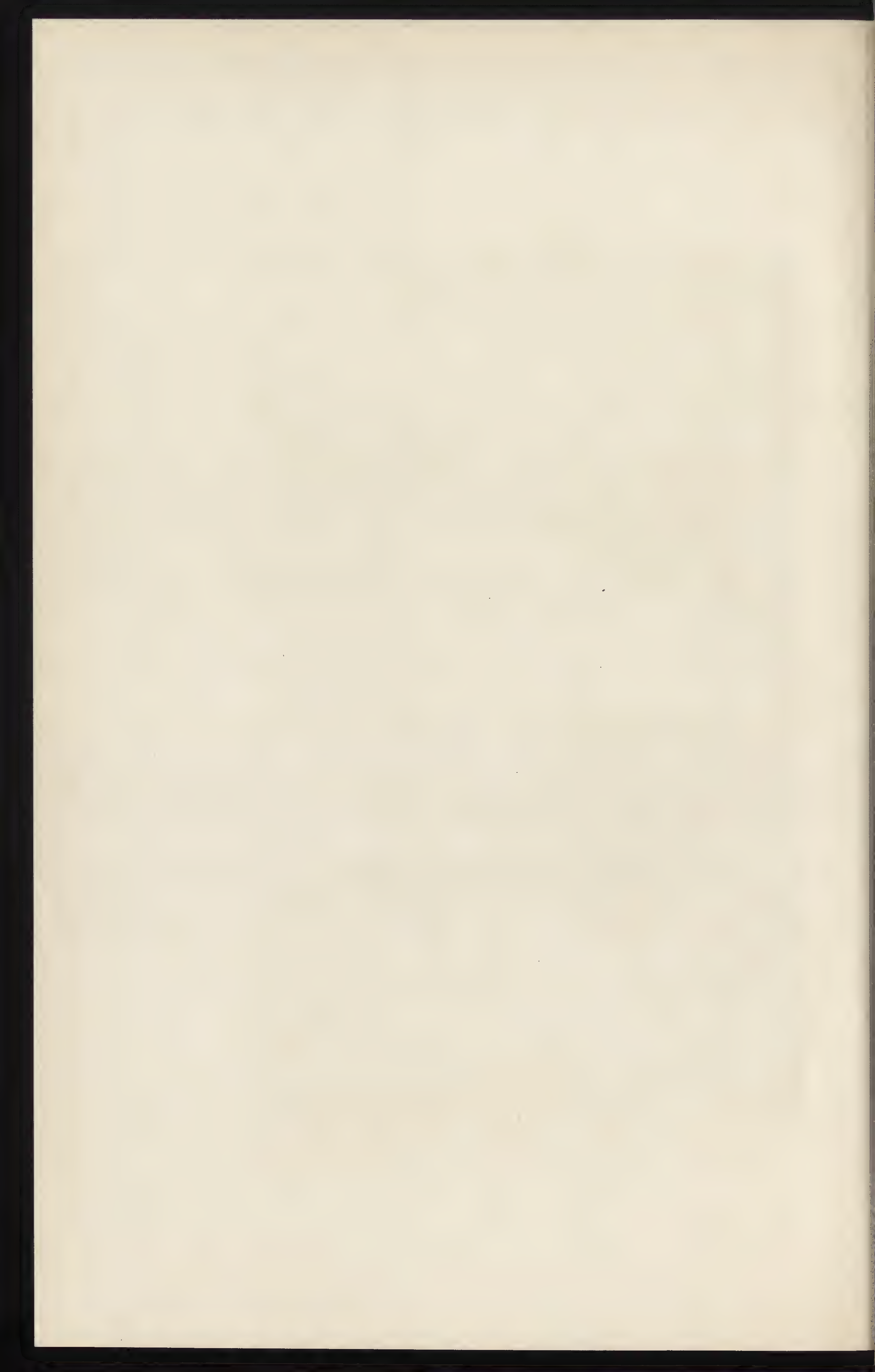


DIE GEBURT CHRISTI.
Herr Kaufmann. Berlin.



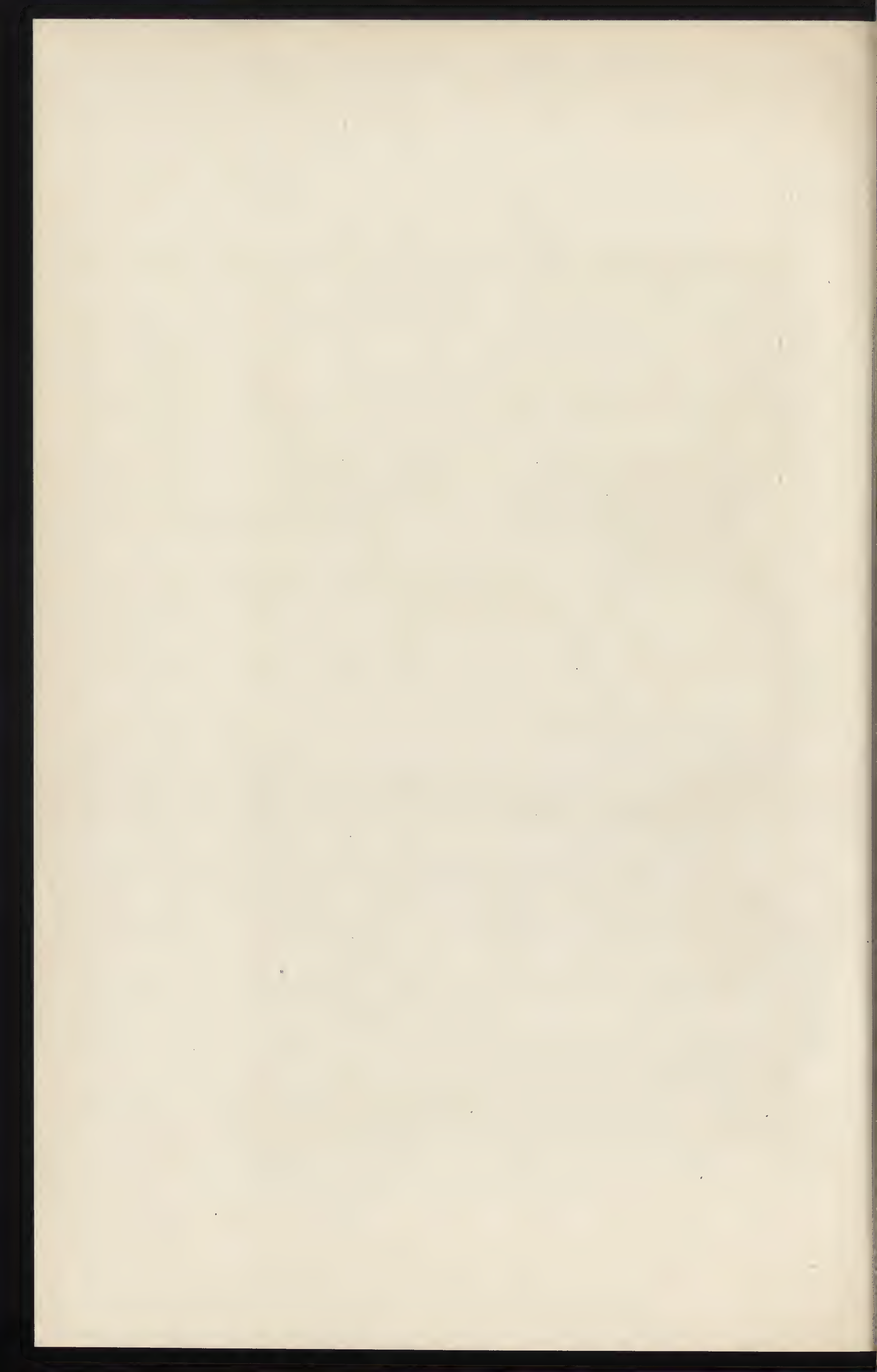


DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Sir Hubert Parry. Highnam Court.





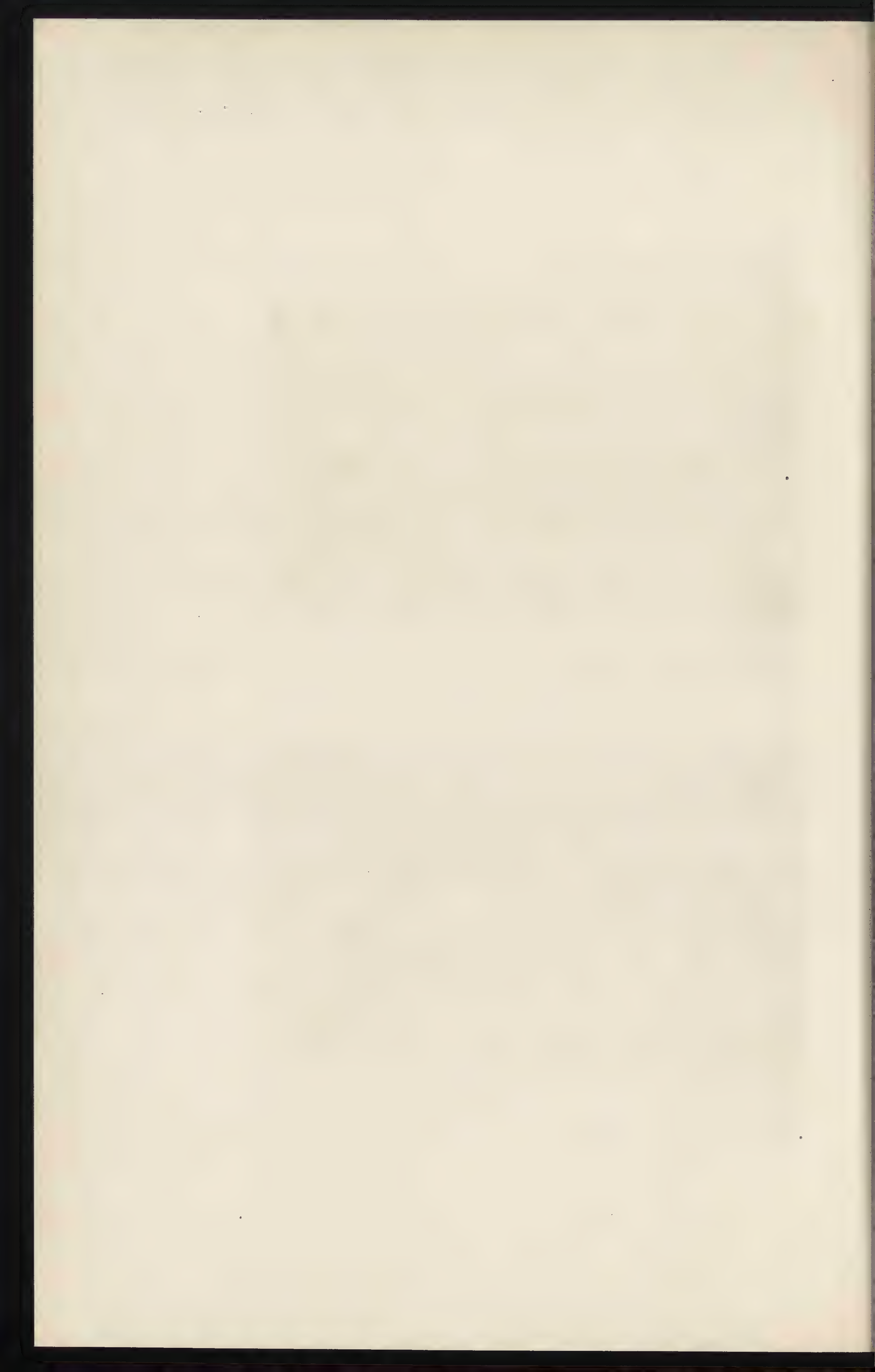
DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN.
Museum. Altenburg.



Taf. XVIII
Seite 60



DIE HEIMSUCHUNG.
Sir Hubert Parry. Highnam Court.

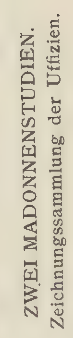


Taf. XIX

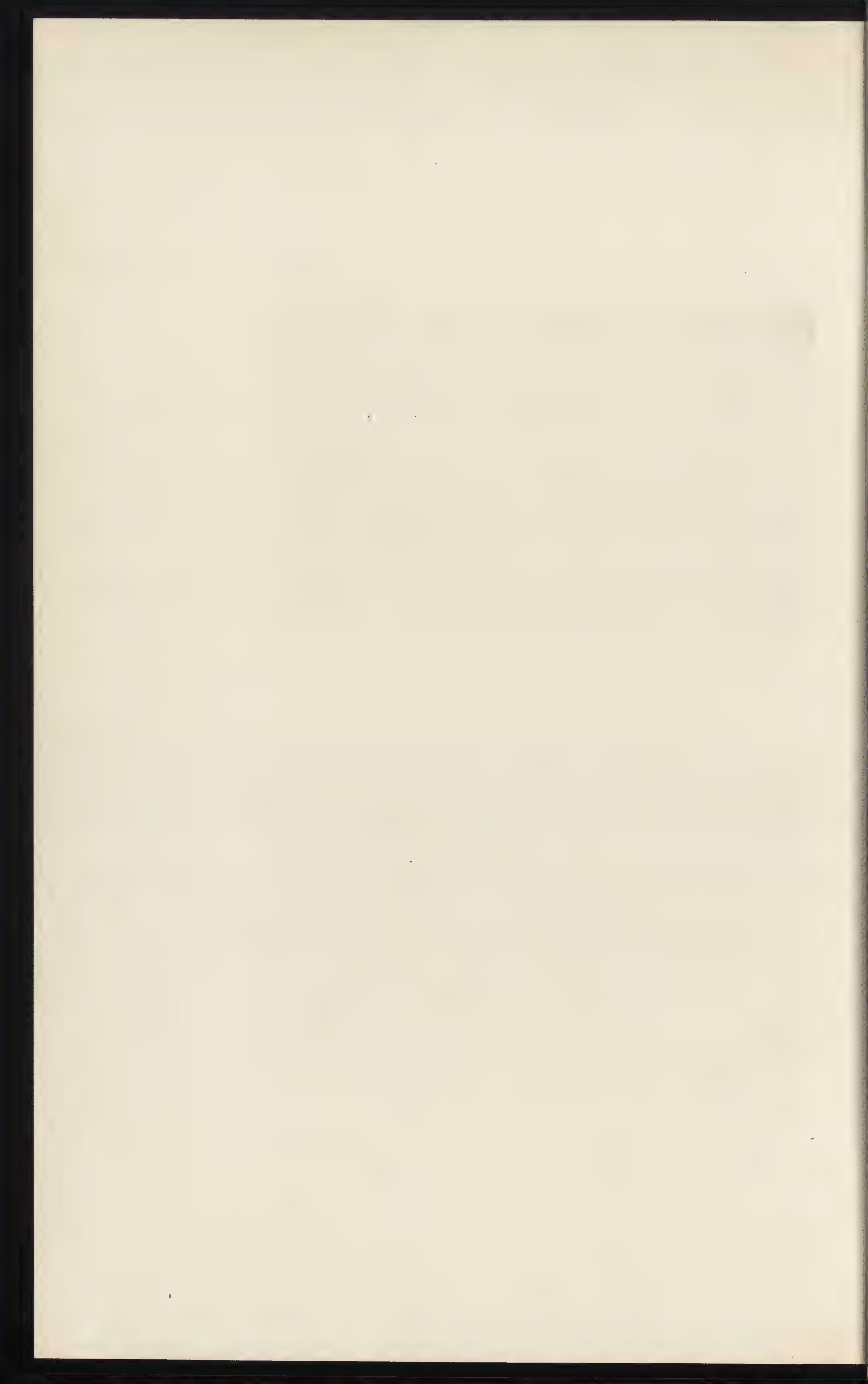
Seite 58





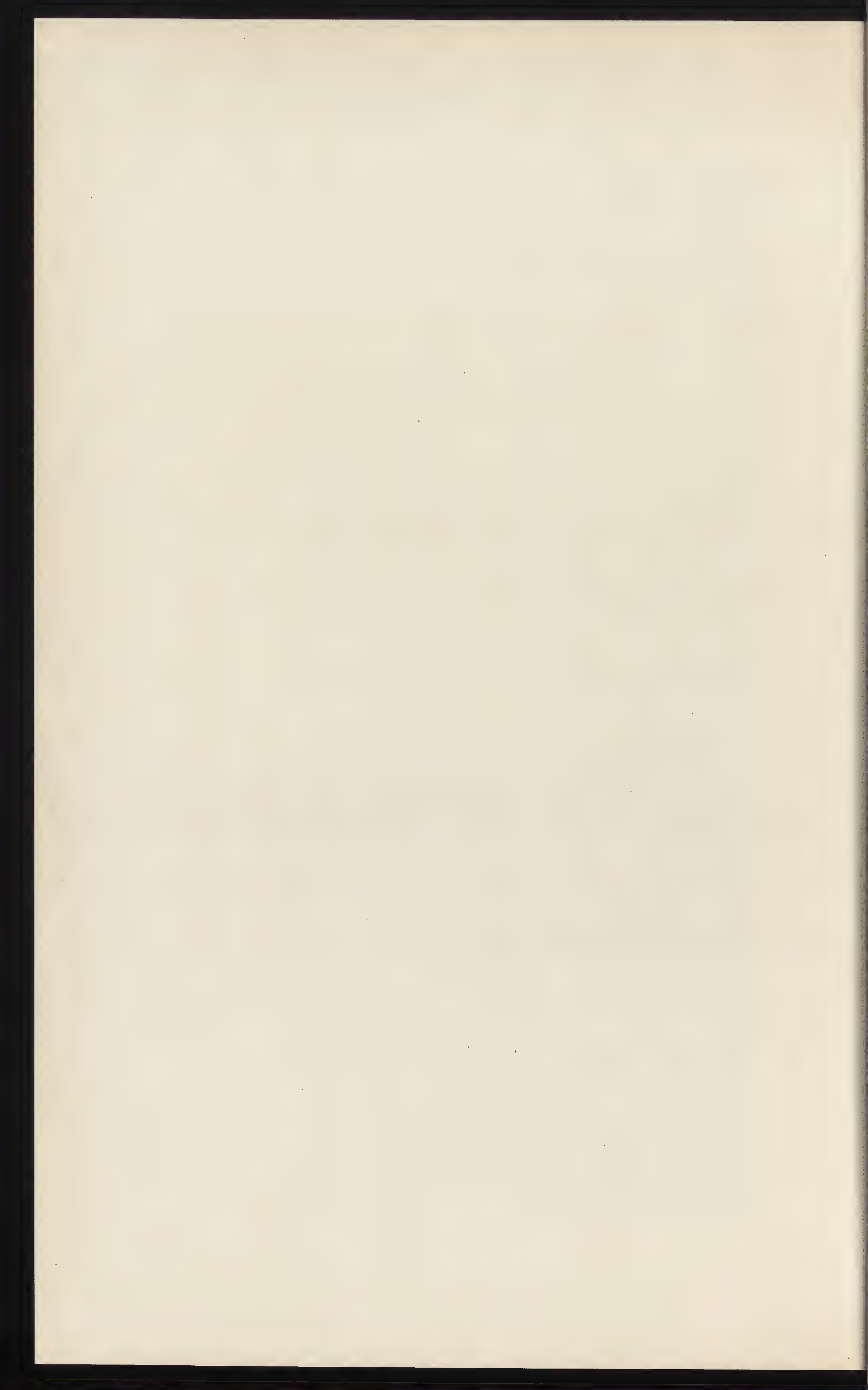


ZWEI MADONNENSTUDIEN.
Zeichnungssammlung der Uffizien.





CHRISTUS UND DIE APOSTEL IN GETHSEMANE. DIE DREI MARIEN AM GRABE.
Louvre.





ZWEI ALTARFLÜGEL MIT KNIEENDEN HEILIGEN.
National Gallery. London.





Taf. XXII

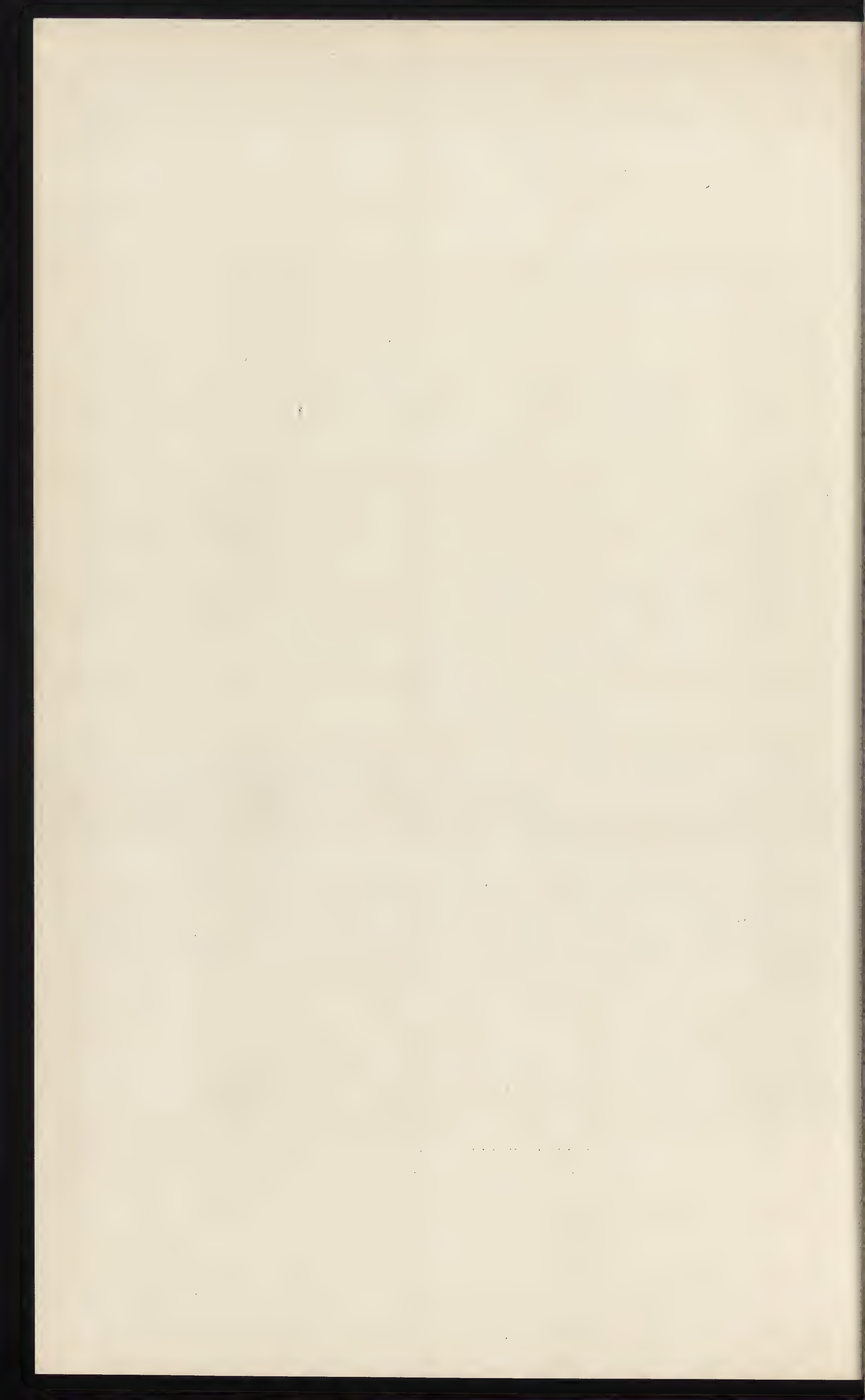
Seite 65

SECHS KNIEENDE HEILIGE.
Zeichnungssammlung der Uffizien.



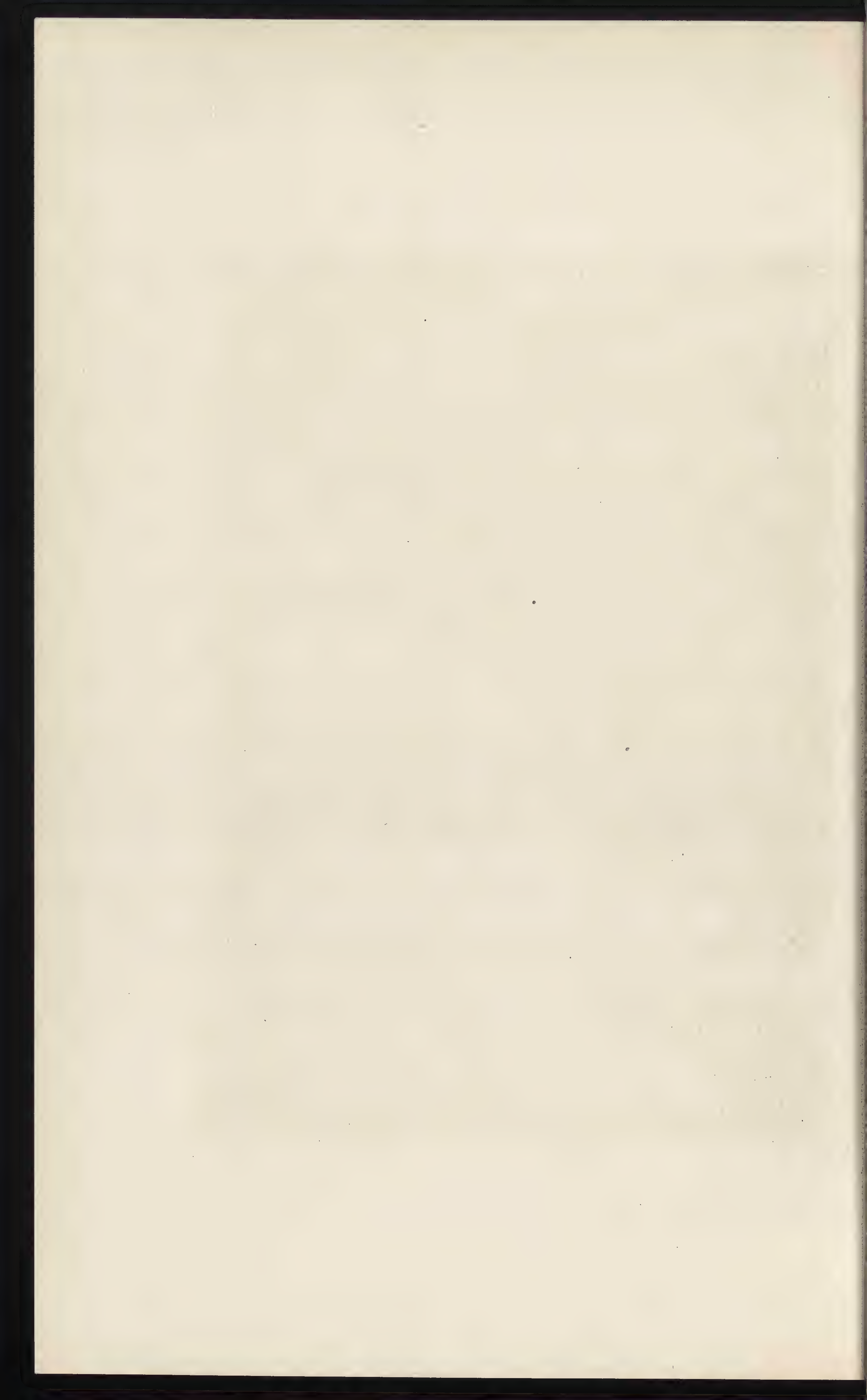


S. BENEDIKTUS THRONEND.
Zeichnungssammlung der Uffizien.





DIE KRÖNUNG MARIÄ.
National Gallery. London.

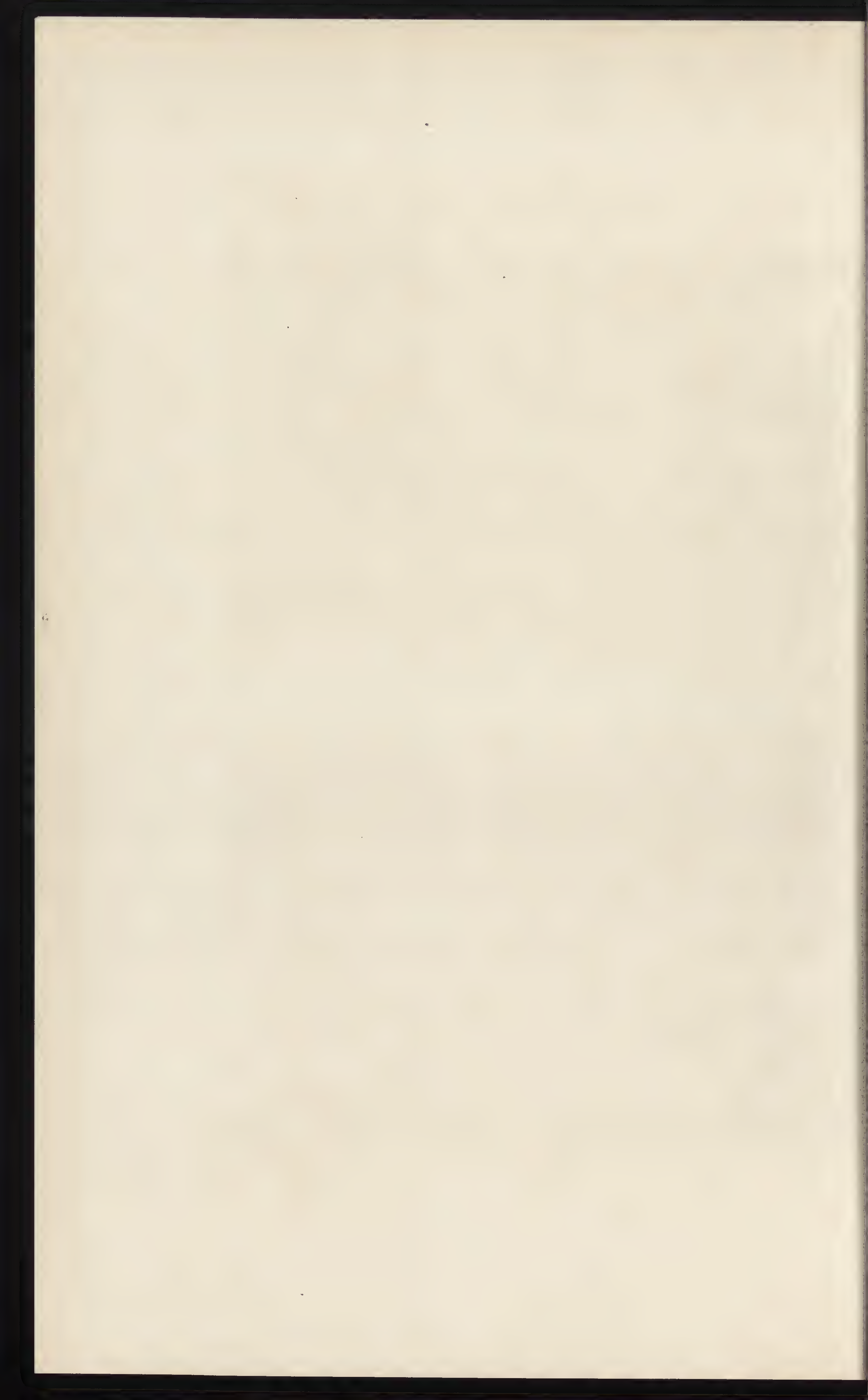


Taf. XXV

Seite 67



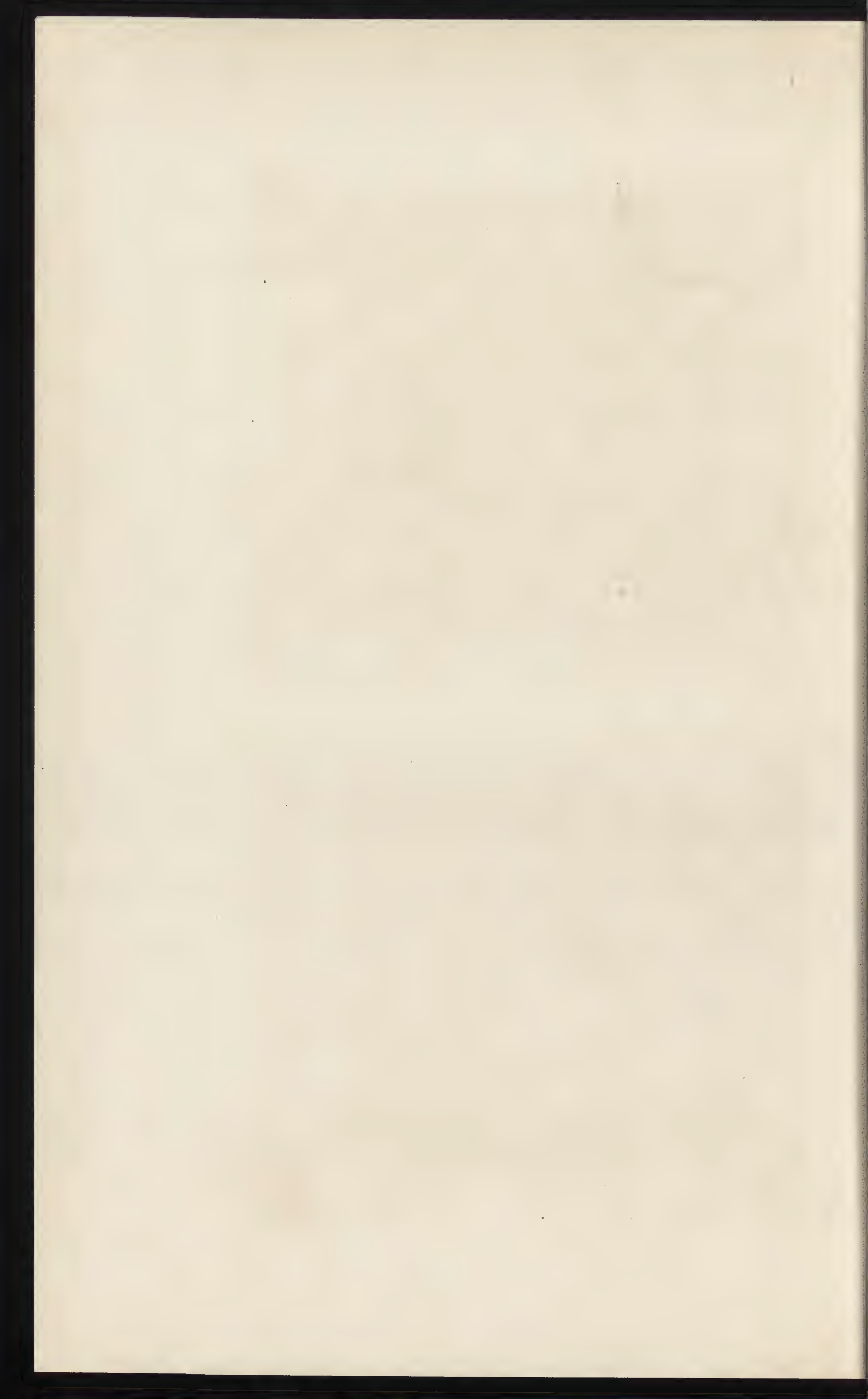
EINKLEIDUNG ZWEI JUNGER BENEDIKTINERMÖNCHE.
Mr. H Wagner. London.







PROPHETEN.
Miniaturen aus einem Chorbuch im Museo Nazionale. Florenz.



Taf. XXVII

Seite 72





PROPHETEN.
Miniaturen aus einem Chorbuch im Museo Nazionale. Florenz.





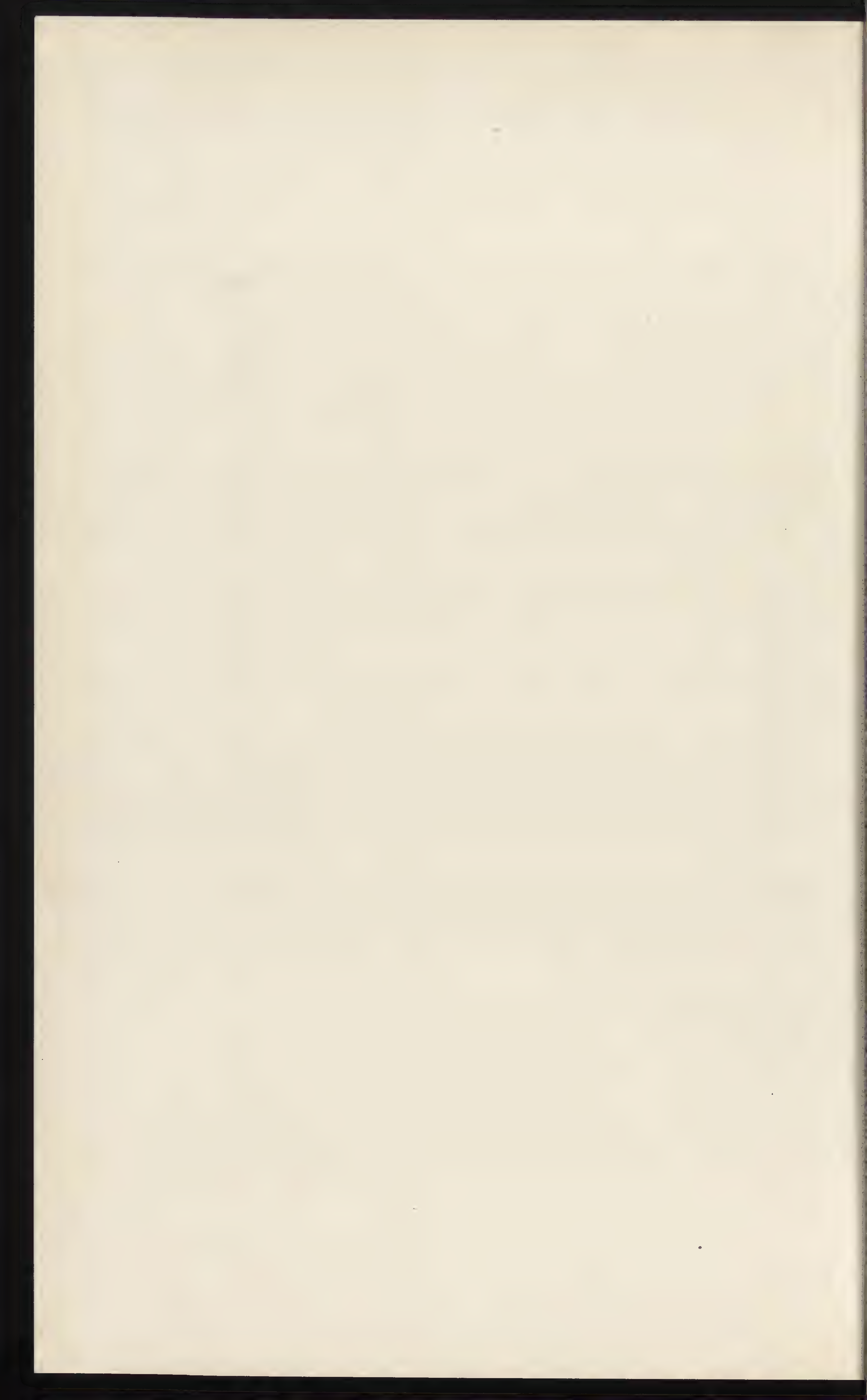
(Phot. Anderson.)

DIE KRÖNUNG MARIÄ.
Uffizien





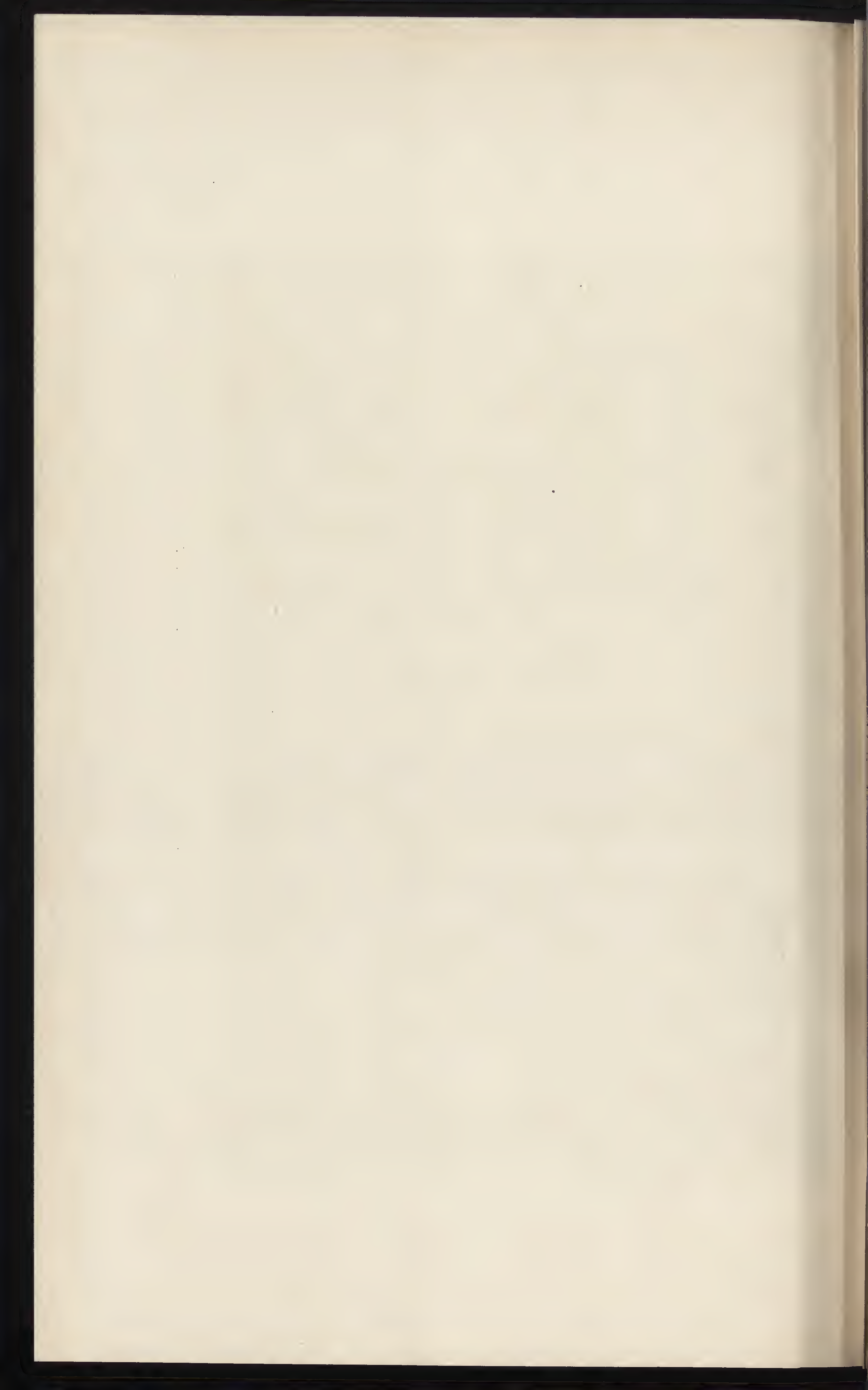
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Uffizien.





SZENEN AUS DEM LEBEN DES HEIL. BENEDIKT.

Uffizien.





SZENEN AUS DEM LEBEN DES HEIL. BENEDIKT.

Uffizien.





SZENEN AUS DEM LEBEN DES HEIL. BENEDIKT.
Uffizien.

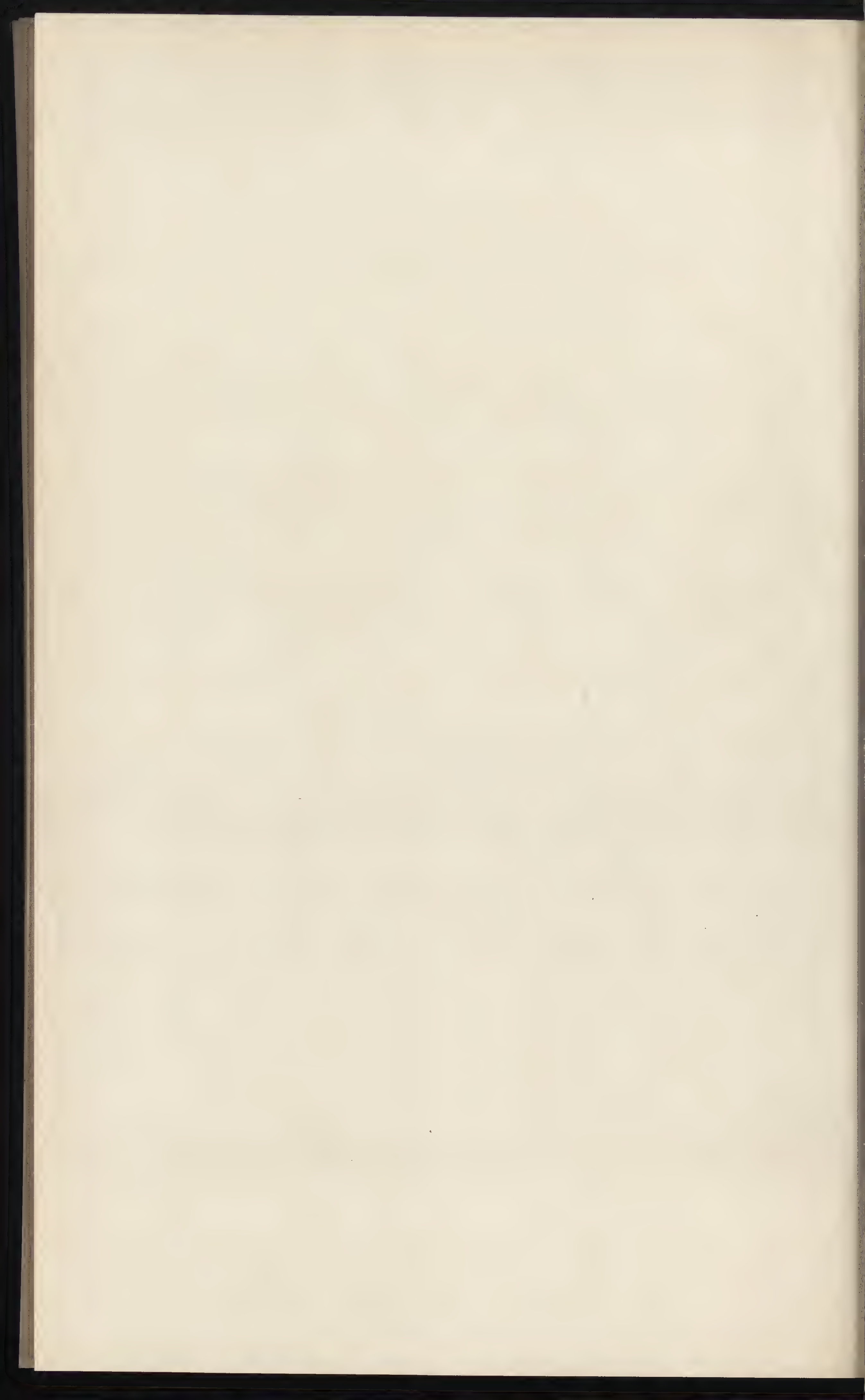


Taf. XXXIII

Seite 90



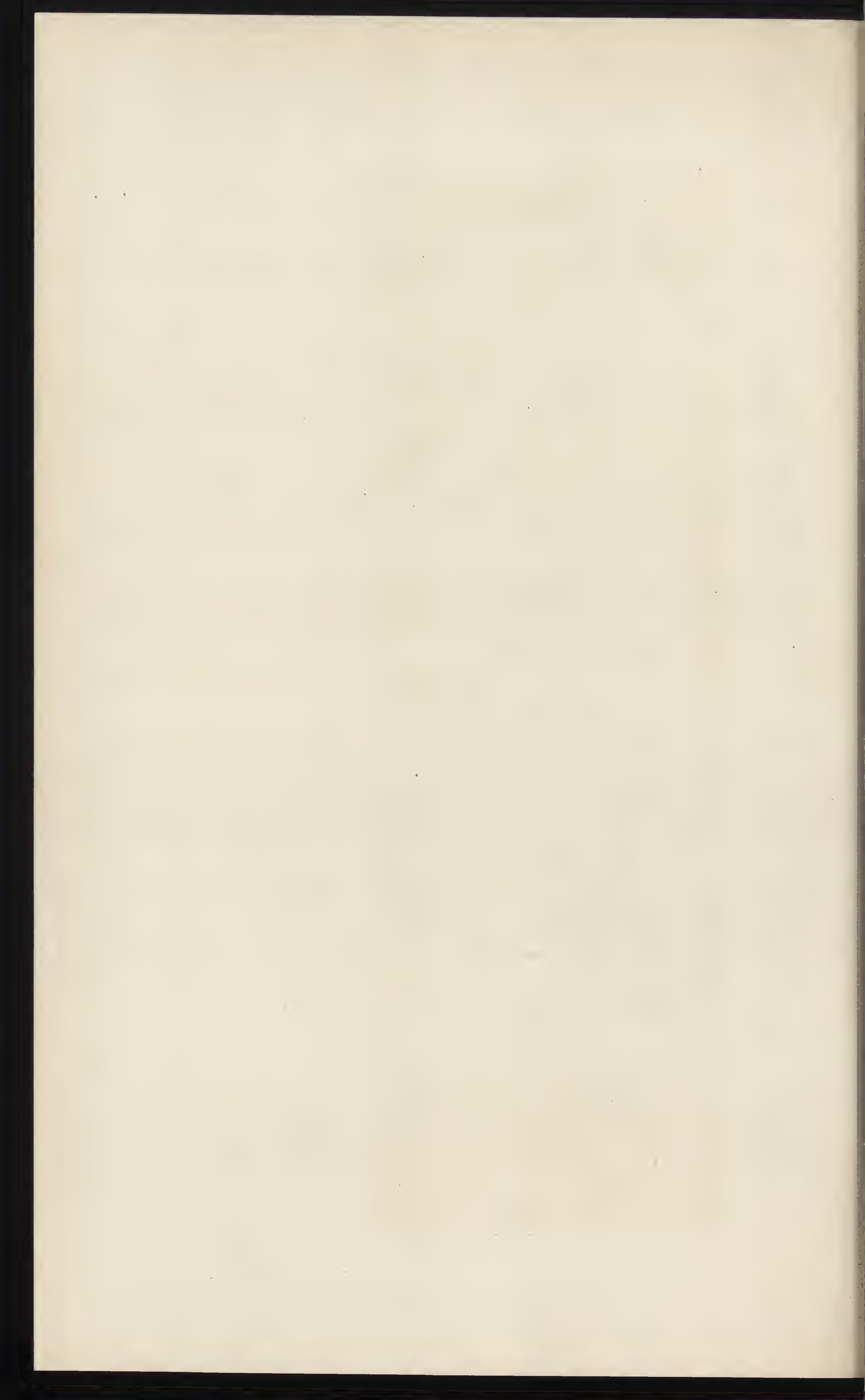
DIE WEINENDE MARIA.
S. Giovanni dei Cavaljeri. Florenz.



Seite 91



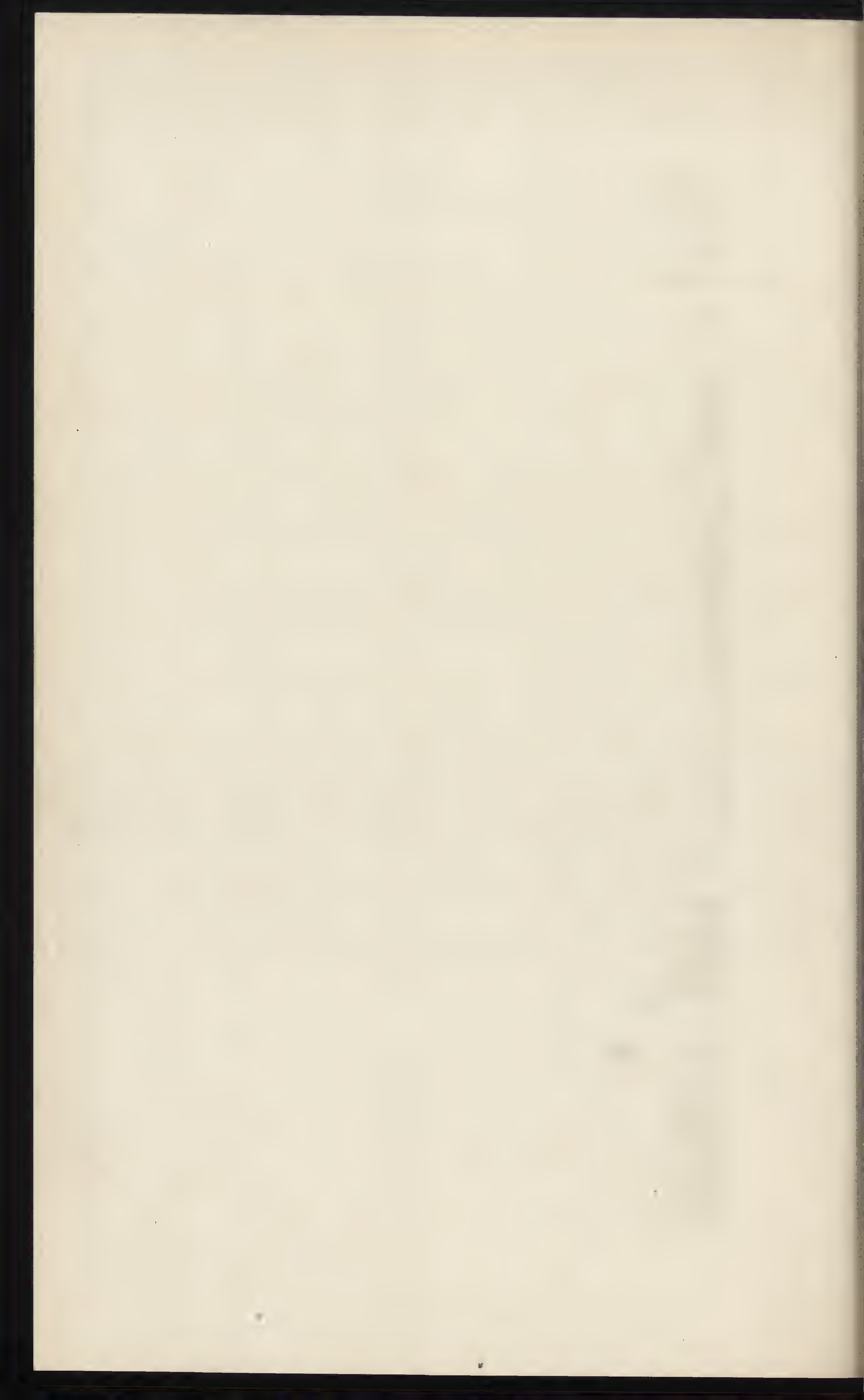

CHRISTUS AM KREUZ, MARIA UND JOHANNES.
Jarves Collection. New Haven.





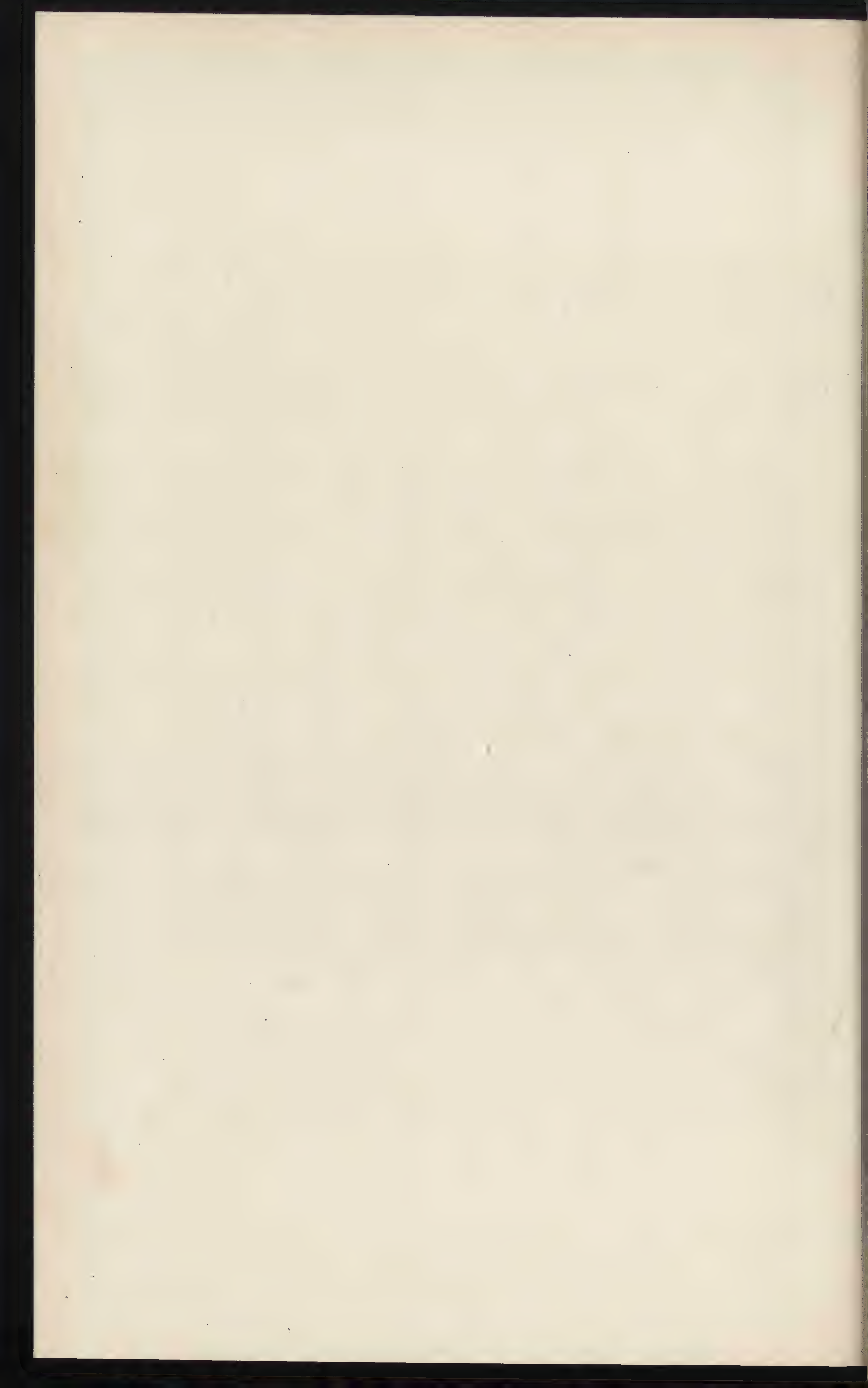
(Phot. Hanfstængl.)

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Sammlung Raczinsky. Posen.



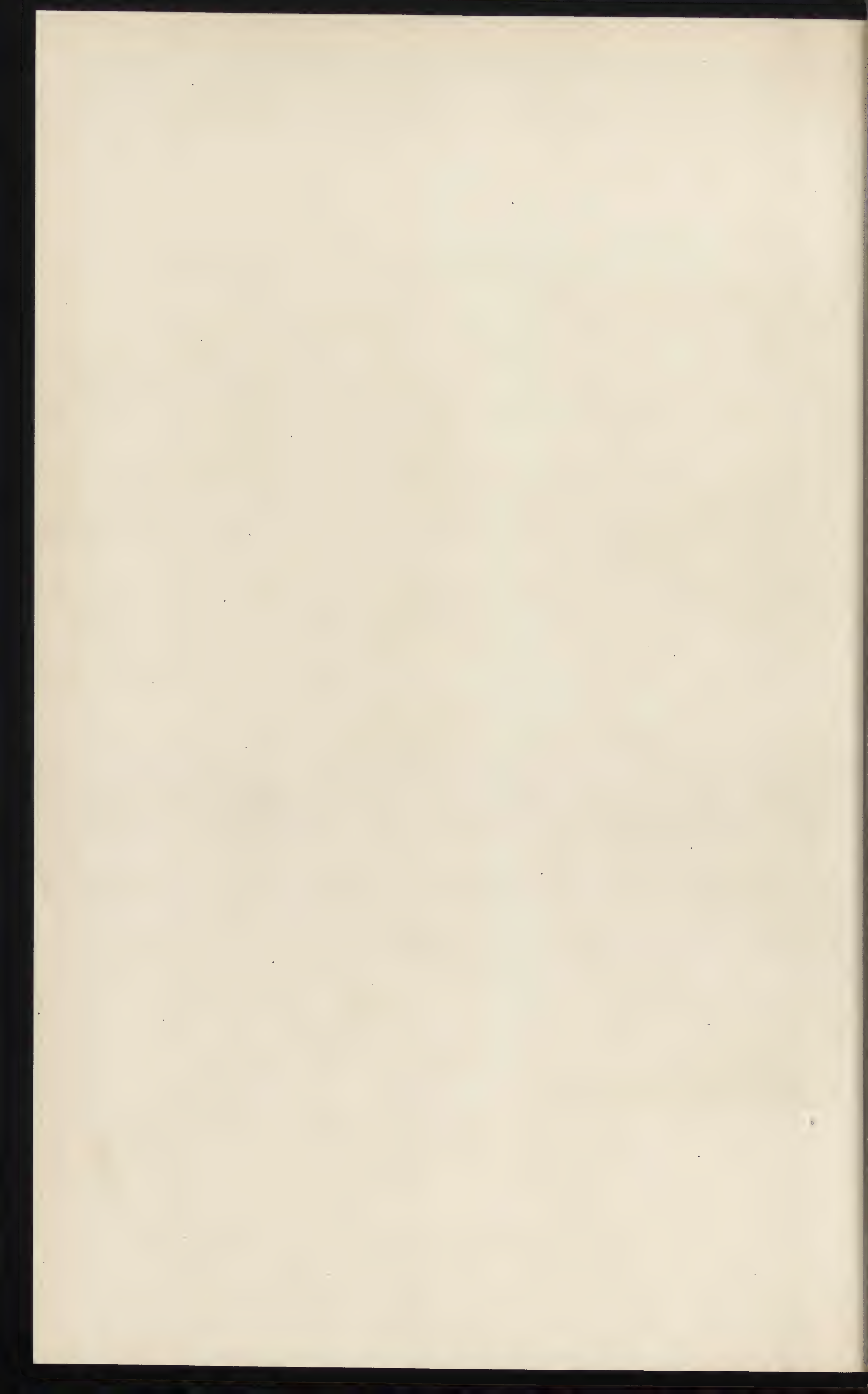


S. HIERONYMUS.
Herr Kaufmann. Berlin.





MADONNA.
Thorwaldsens Museum. Copenhagen.



Taf. XXXVIII

Seite 98 u. 111

Seite 111



DREI ABSCHLUSS-STÜCKE

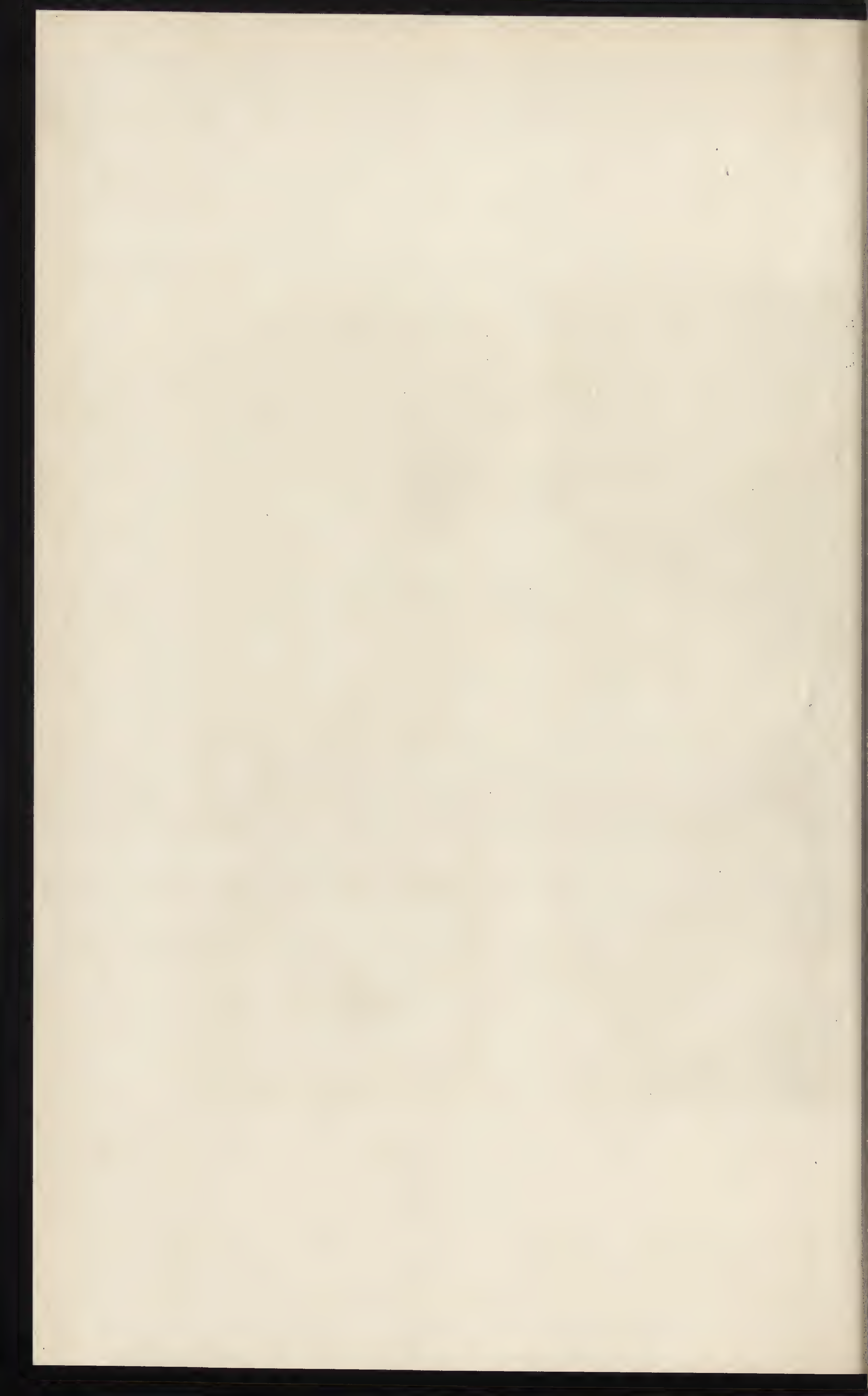
(Von Fra Angelicos Kreuzabnahme).

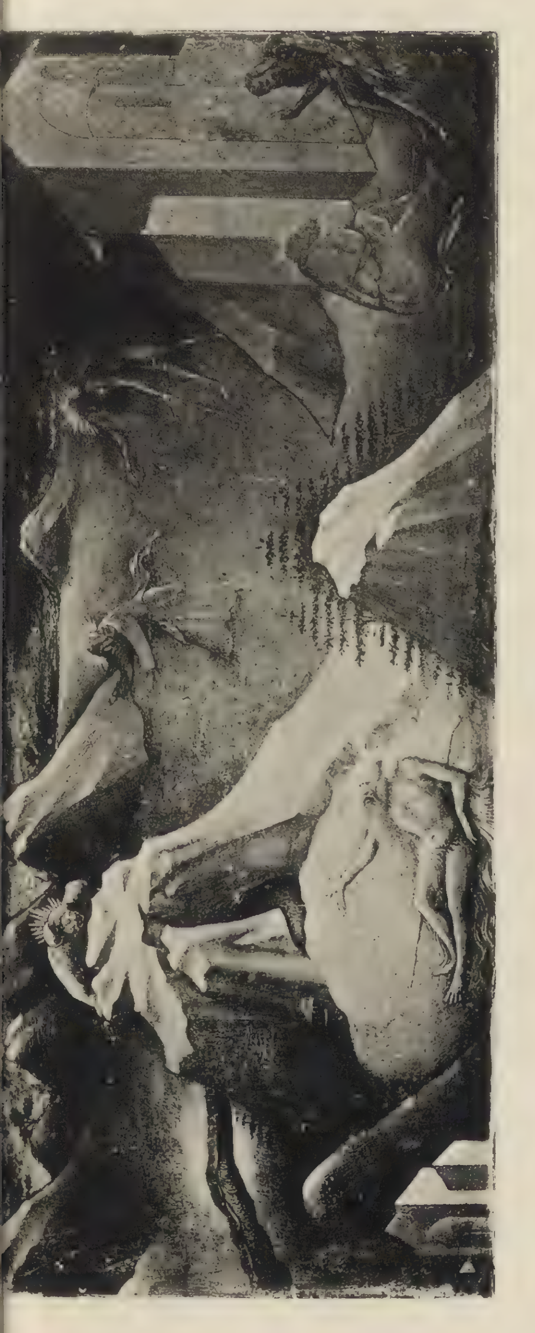
Seite 98



DIE GEBURT CHRISTI.

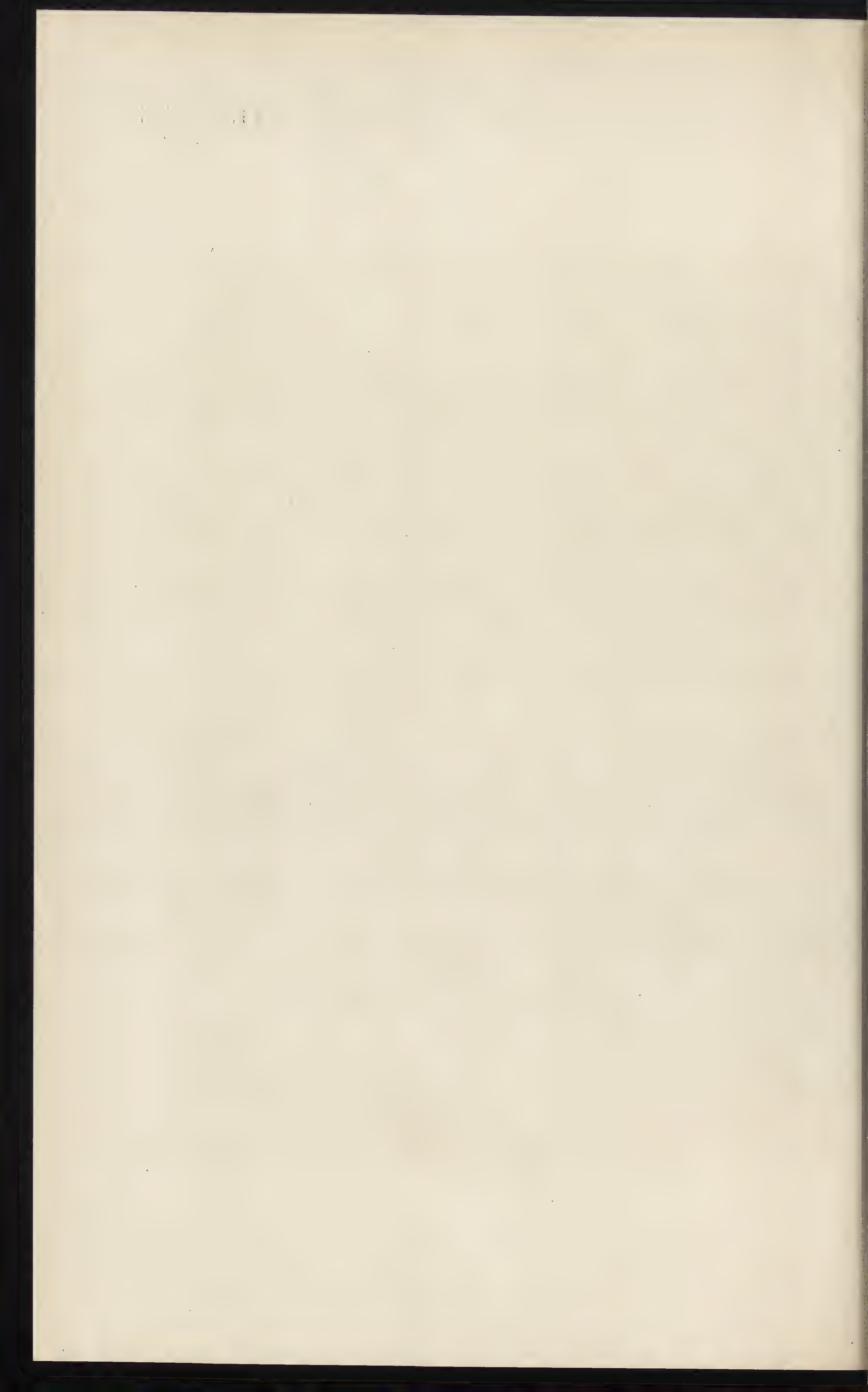
Akademie. Florenz.





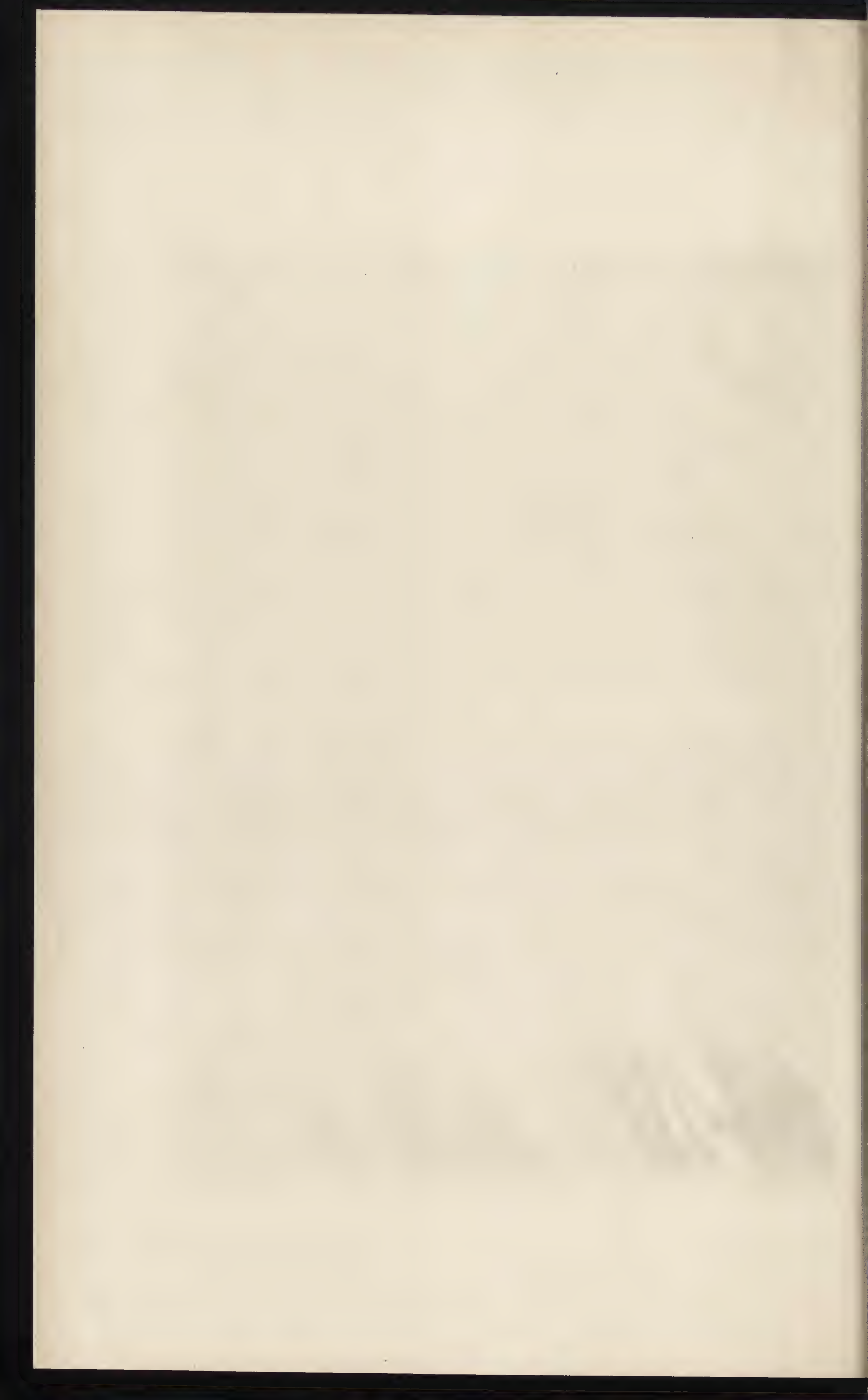


SZENEN AUS DEM LEBEN DES S. ONOFRIO UND DES S. NICCOLO.
Akademie Florenz.



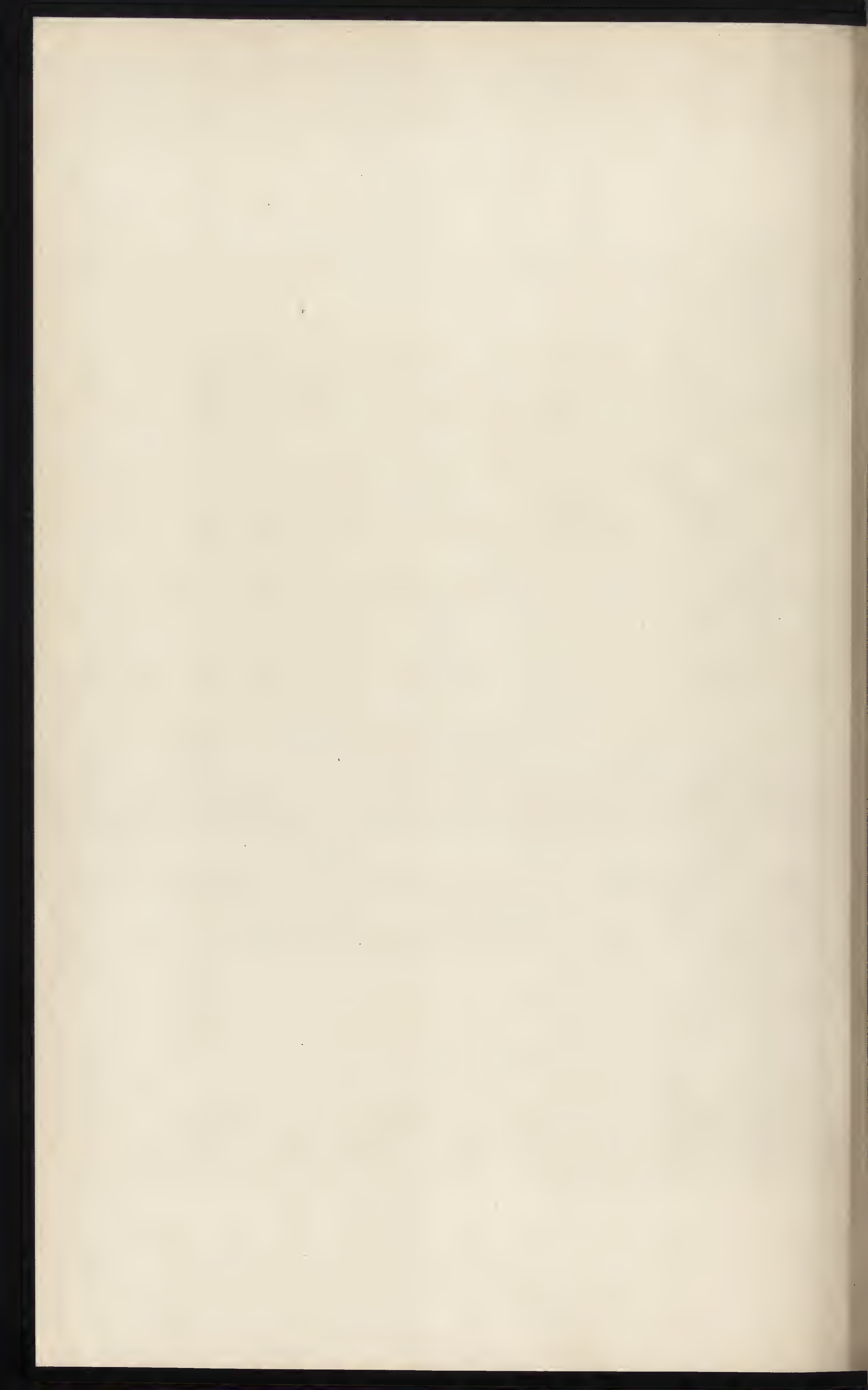


DIE HEIMSUCHUNG.
K. Kupferstichkabinett Berlin.





DIE REISE DER DREI KÖNIGE.
K. Kupferstichkabinett. Berlin.



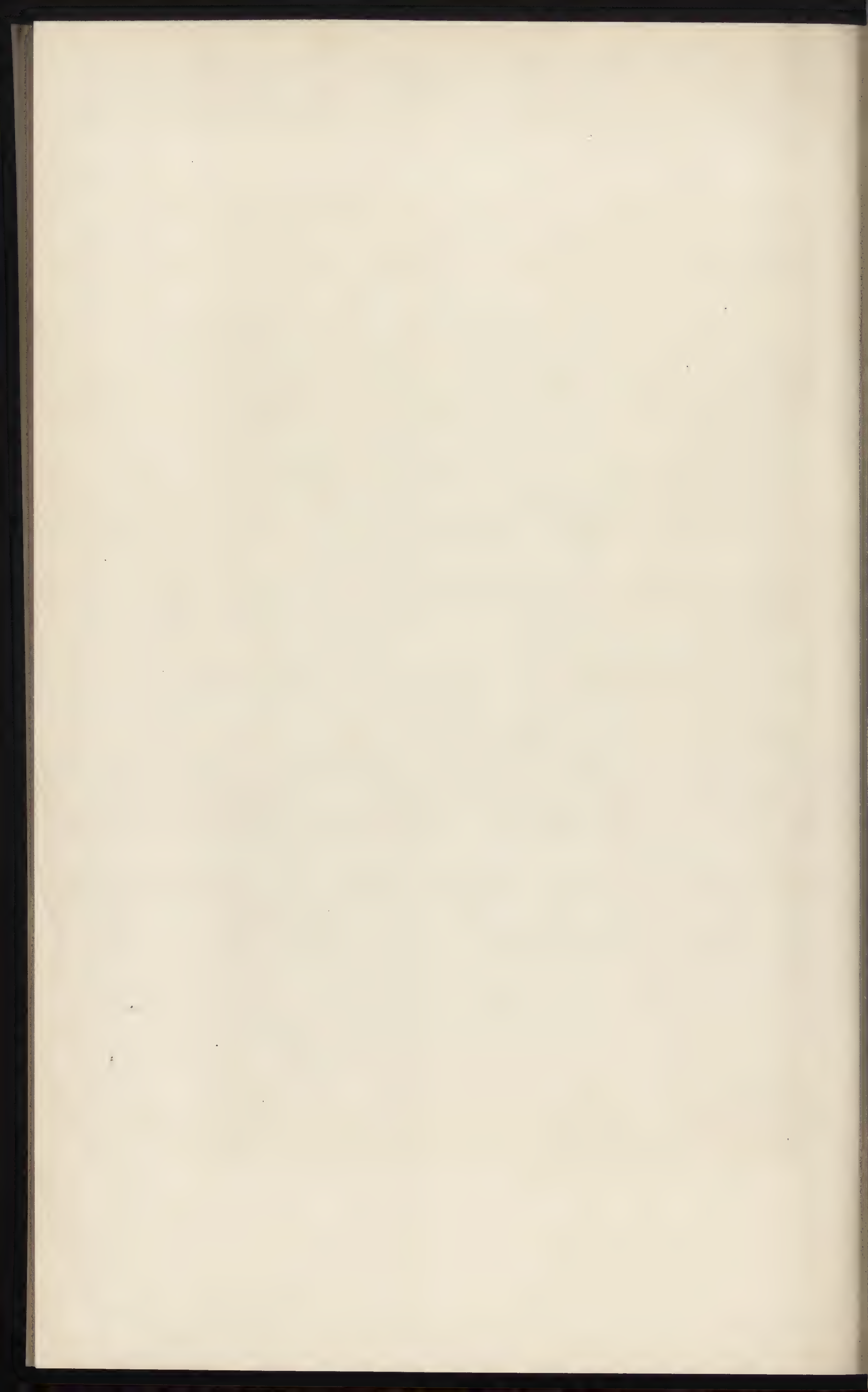
Taf. XLII

Seite 105



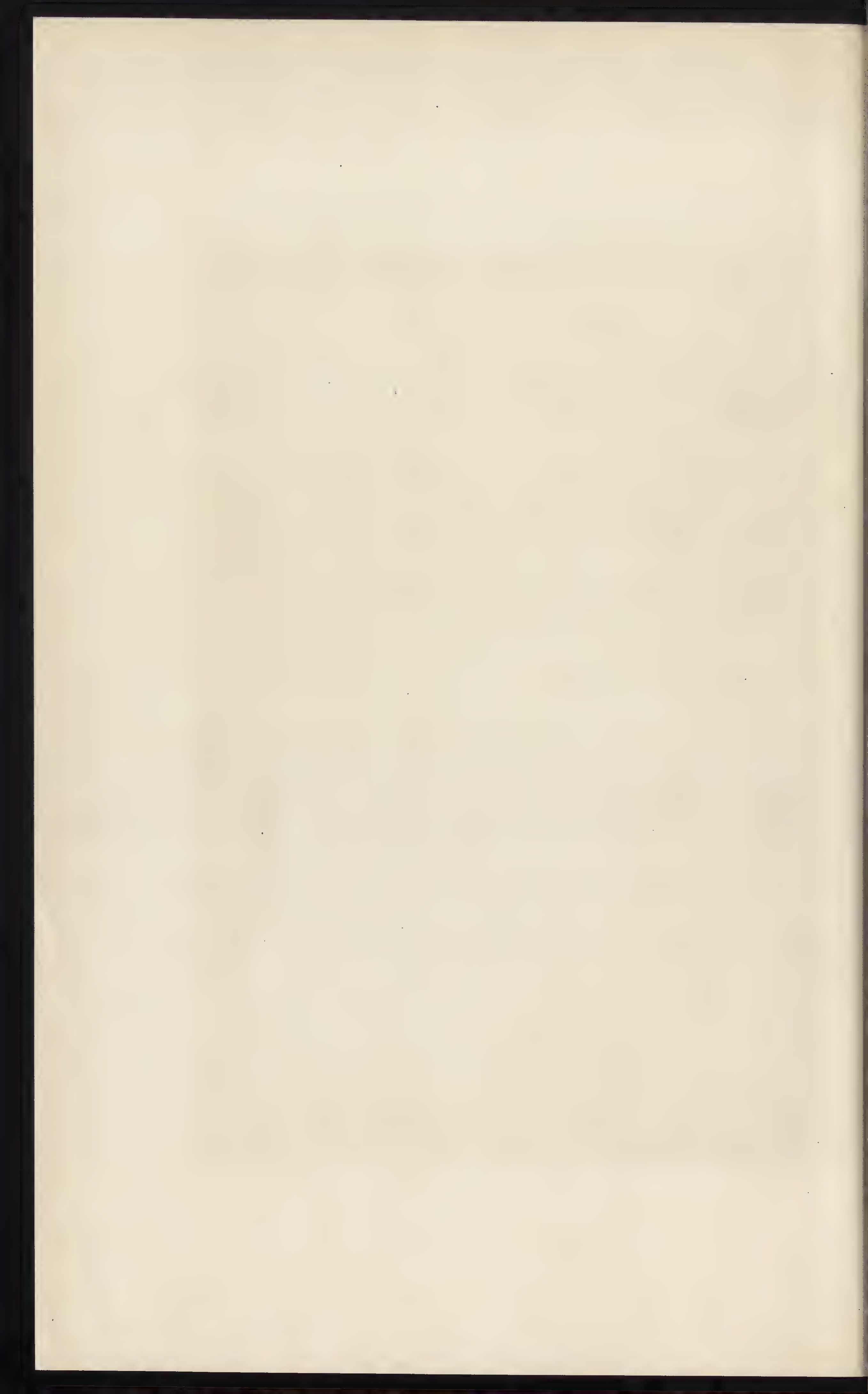
(Phot. Alinari.)

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Uffizien.





DIE GEBURT DER MARIA.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



Taf. XLIV

Seite 119



DER TOD DER MARIA.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



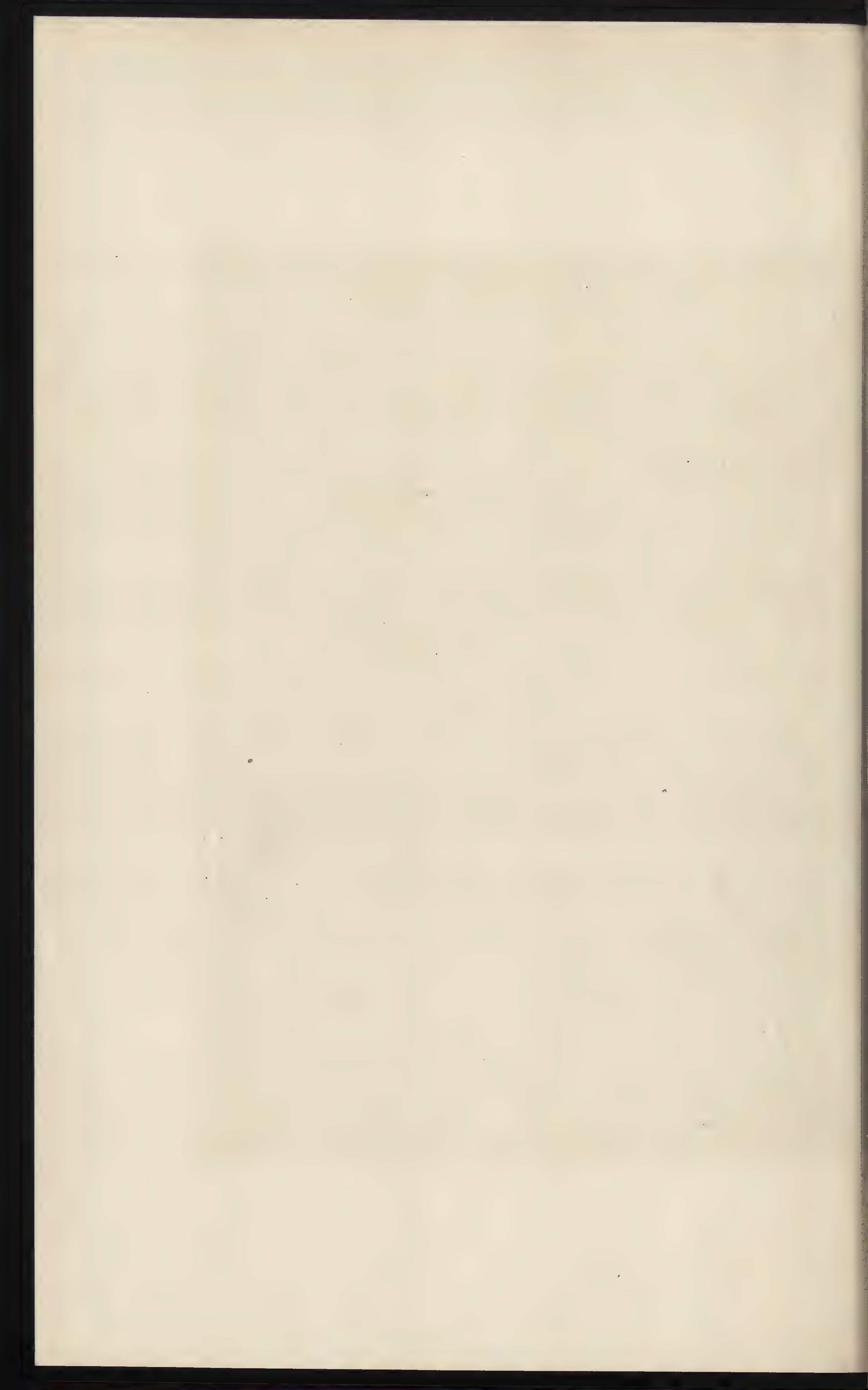
Taf. XLV

Seite 120



(Phot. Alinari.)

JOACHIMS UND ANNAS BEGEGNUNG.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



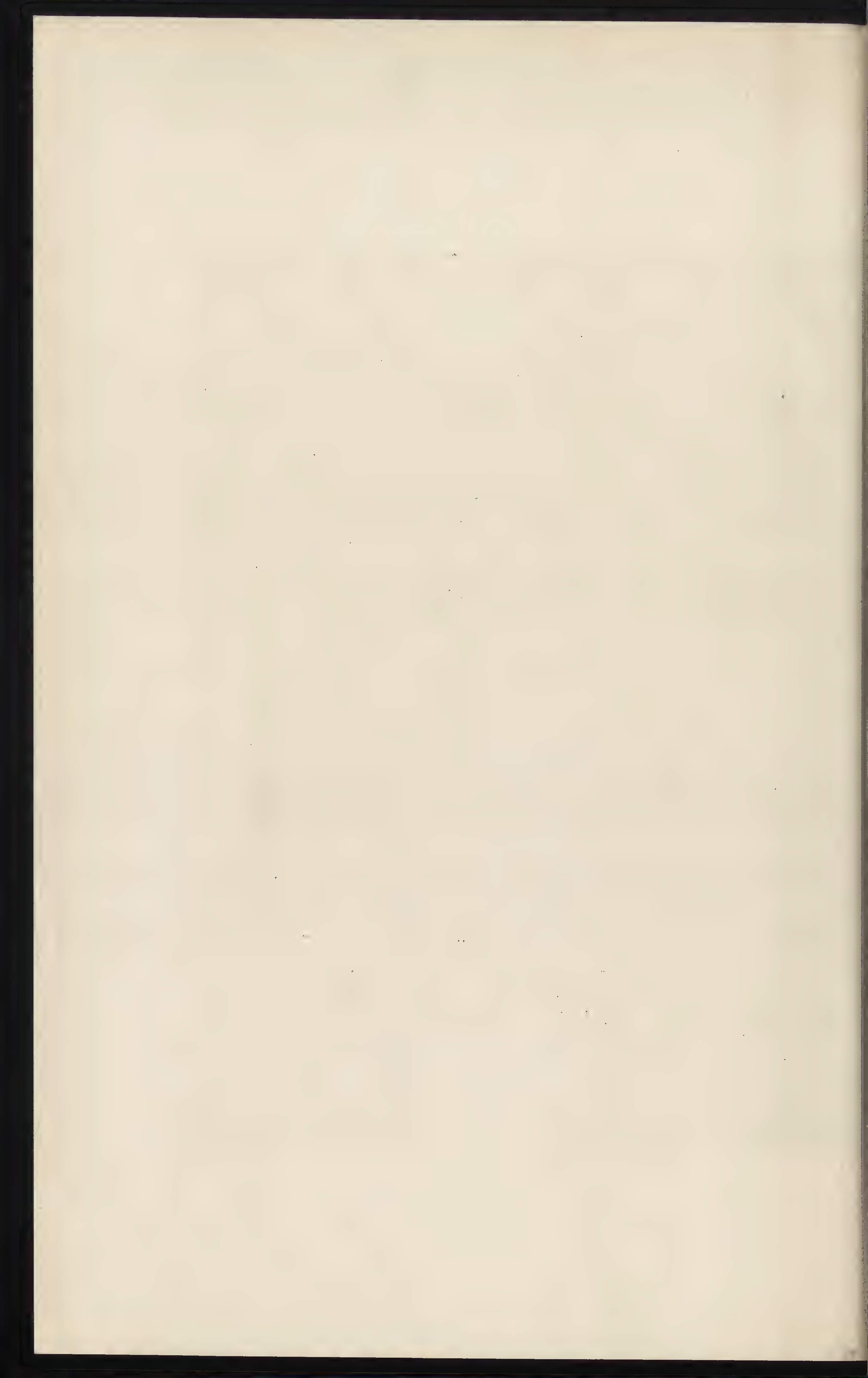
Taf. XLVI

Seite 123



(Phot. Alinari.)

DIE VERMÄHLUNG MARIÄ.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



Taf. XLVII

Seite 126



(Phot. Alinari.)

DIE VERKÜNDIGUNG.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.





DIE GEBURT CHRISTI.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Cappella Bartolini, Sta. Trinità. Florenz.





DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



DIE HEIMSUCHUNG.
Cappella Bartolini. Sta. Trinità. Florenz.



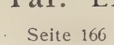
Taf. L

Seite 165



MADONNA VON EINEM SCHÜLER LORENZO MONACOS.
Conte Vecchietti. Bibbiena.





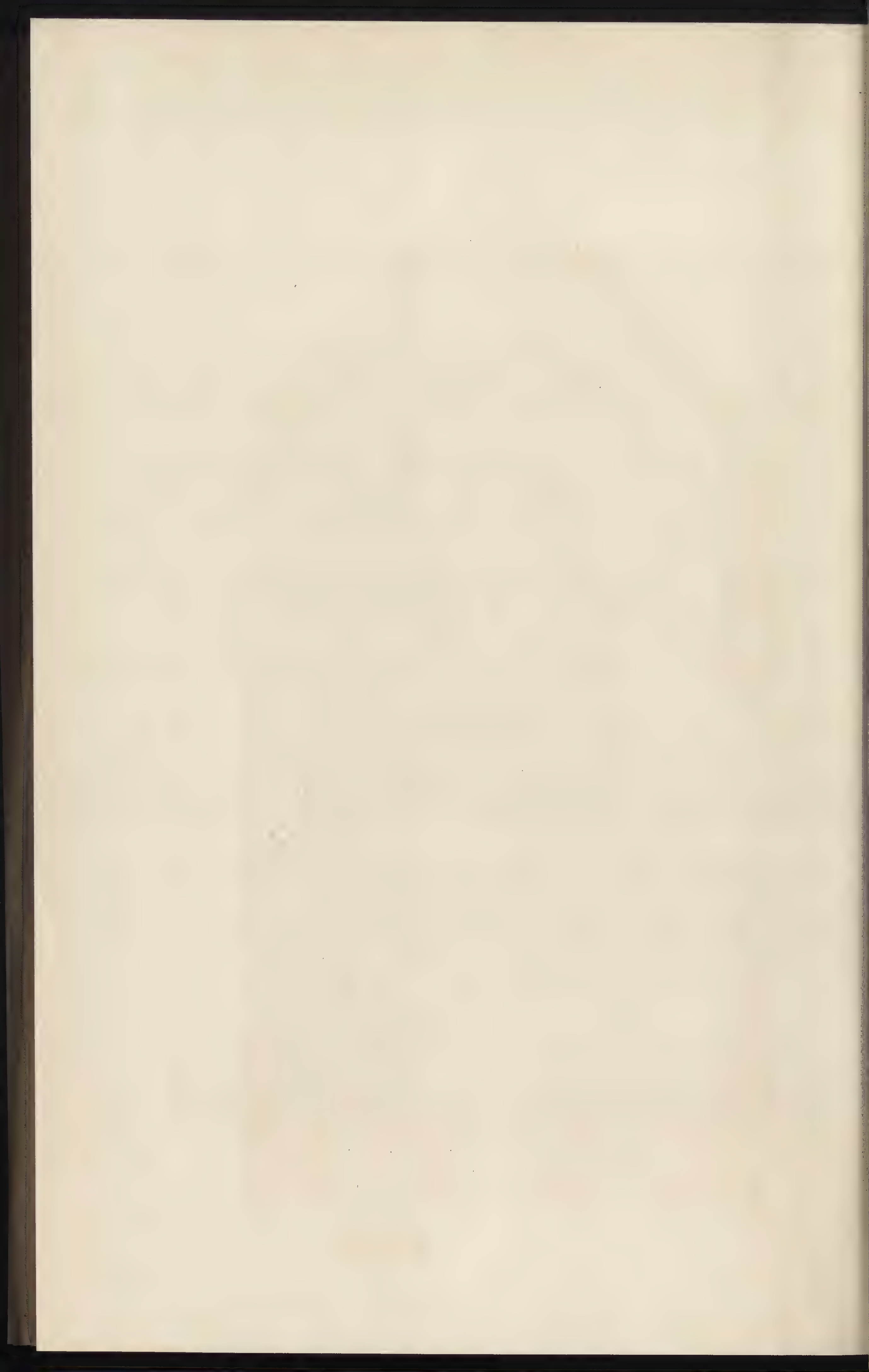


S LORENZO, STA. MARGARETA UND ST. AGNES VON EINEM SCHÜLER LORENZO MONACOS.
Louvre



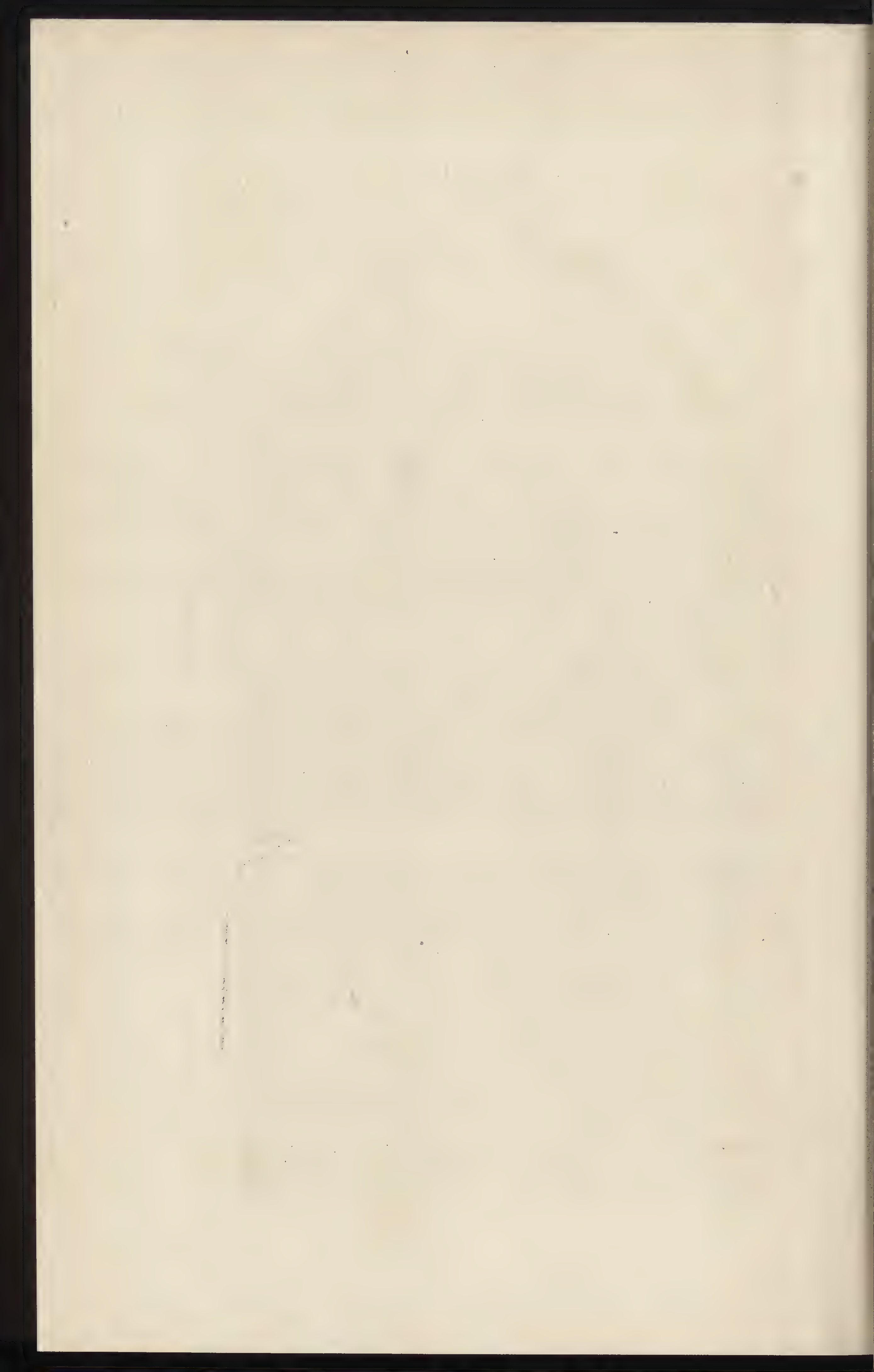


MADONNA VON EINEM SCHÜLER LORENZO MONACOS.
Louvre.





MADONNA VON EINEM SCHÜLER LORENZO MONACOS.
Kaiser Friedrich Museum. Berlin.





MADONNA UND VIER HEILIGE VON EINEM SCHÜLER LORENZO MONACOS.
Prof. G. Voss. Berlin.







